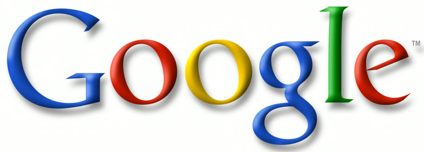
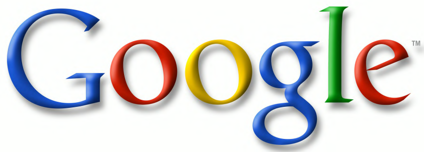
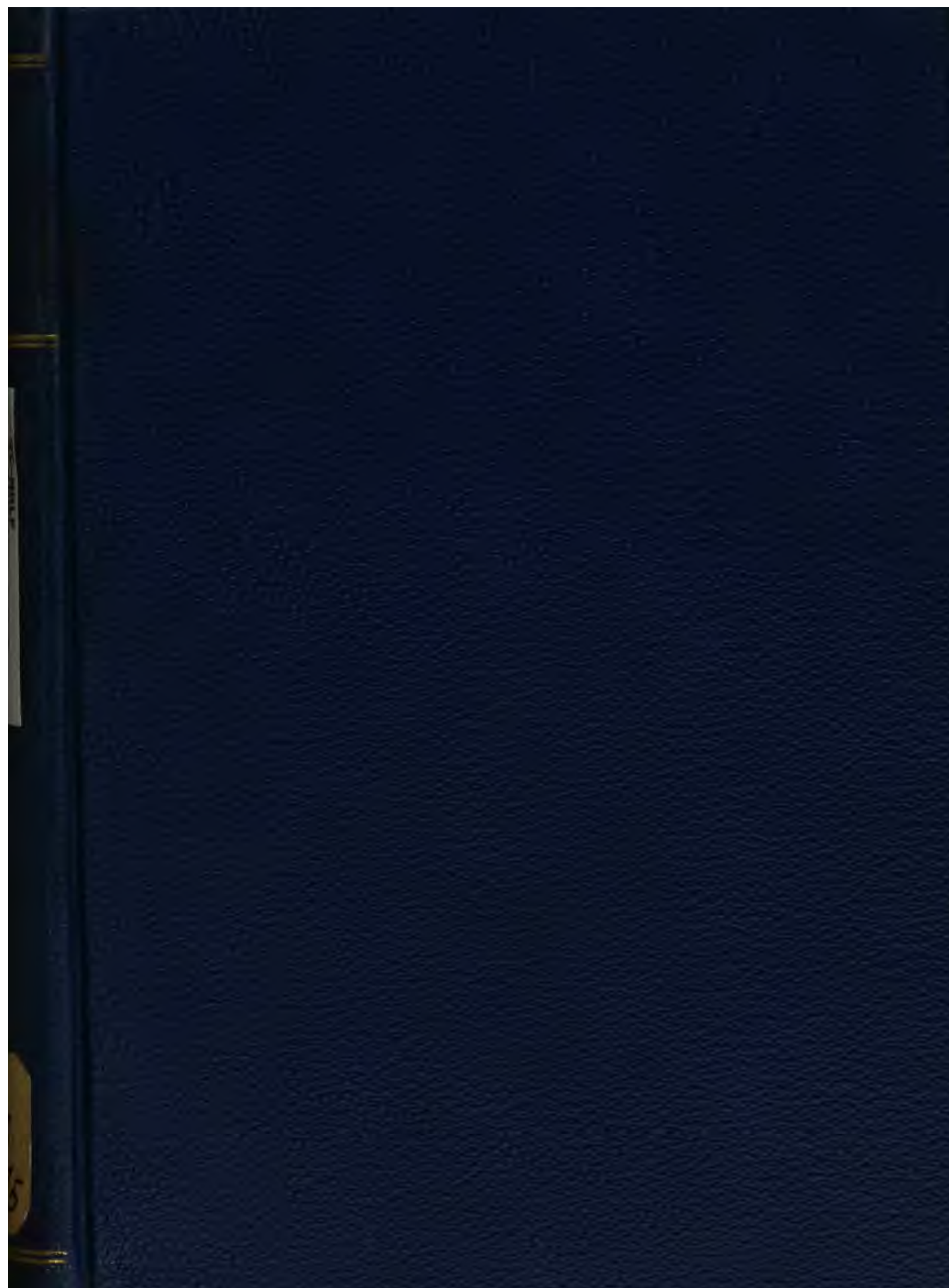
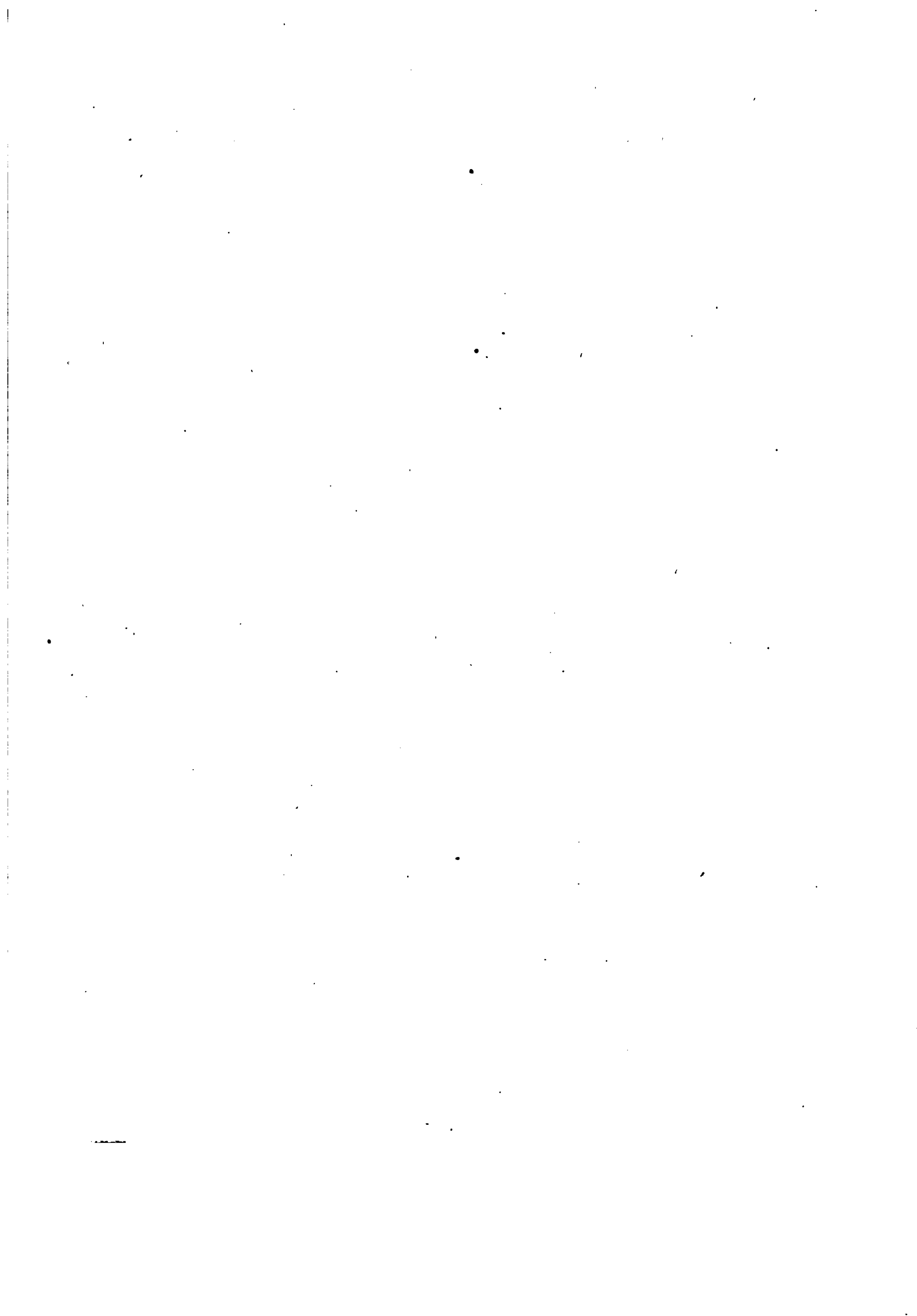










GOYA

ART ET ESTHÉTIQUE

GOYA

PAR

JEAN TILD

AVEC 16 PLANCHES HORS TEXTE



PARIS
LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 108

1921

Pl. I



Photo Giraudon, Paris.

PORTRAIT DE GOYA

(Musée du Prado, Madrid.)

GOYA

INTRODUCTION

L'art espagnol avant Goya. — Les artistes étrangers à Madrid au XVIIIe siècle. — Influence italienne et influence française; les Tiepolo. — Mengs et ses doctrines. — Luis Paret y Alcazar.

La grande floraison de la peinture espagnole a commencé avec le Greco et s'est terminée avec Claudio Coëllo. Elle a eu son moment le plus glorieux avec Velazquez. Cette période comprend presque totalement la durée du XVIIe siècle puisque Coëllo est mort en 1694, douze années après Murillo.

Claudio Coello, auquel on doit l'*Apothéose de saint Augustin, Saint Louis adorant l'enfant Jésus*[1] et *la Sainte Forme,* de la sacristie de l'Escorial, est un réaliste puissant, sobre, nerveux, dénué de toute convention académique, avec d'étonnantes hardiesses dans la composition. Suppléé malheureusement dans la faveur du roi Charles II par l'Italien Luca Giordano, Coëllo, ainsi que l'a dit un écrivain espagnol[2], a « fermé avec une clef

1. Musée du Prado.
2. Comte de la Viñaza. *Goya, su tiempo, su vida, sus obras.* Madrid, tipografia Hernandez.

d'or » les portes de la grande école nationale. Après lui, au XVIIIe siècle, fleuriront encore quelques artistes, dont les plus intéressants sont peut-être le Catalan Viladomat et Luis Menendez qui, comme auteur d'innombrables natures mortes, eut une réputation assez justifiée. Mais la plupart des peintres nationaux de cette époque, les Miguel de Tobar, les Tramullèz, les Montana, les Giralt, les Rodès, les Amadeu, les Bernardo Guzman Llorente, les Antonio Gonzalez Velazquez ne seront, en somme, que de faibles reflets des splendeurs passées.

Après Luca Giordano, appelé à Madrid par Charles II, l'habileté italienne, le trompe-l'œil, le style baroque font leur apparition dans l'art espagnol[1]. C'est le commencement de la décadence. Elle se prolonge sous le règne des Bourbons. Lorsque Philippe V, petit-fils de Louis XIV, prend possession du trône d'Espagne en 1700, l'influence française, aussi néfaste d'ailleurs que l'avait été l'influence italienne, va devenir à son tour prépondérante, avec les deux Houasse, Jean Ranc et Louis-Michel Van Loo, appelés successivement à la charge de premier peintre du Roi.

Au moment où Van Loo rentre à Paris, quelques années après la mort de Philippe V, le nouveau roi, Ferdinand VI, fait venir d'Italie le Vénitien Santiago Amigoni et le Napolitain Corrado Giaquinto. Mais ensuite, sous

1. Bien que son influence ait été plutôt mauvaise, Luca Giordano, surnommé *Fa presto*, est néanmoins l'auteur de quelques tableaux remarquables, rappelant parfois ceux de l'école bolonaise et de Ribera, son maître.

Charles III, très préoccupé de l'embellissement de Madrid, l'Espagne, en 1763, voit tout à coup débarquer un grand artiste vénitien : Tiepolo, alors âgé de soixante ans et dans tout l'éclat de sa gloire, allait être chargé de décorer les salles du Palais Royal.

Jean-Baptiste Tiepolo avait déjà travaillé à l'étranger, notamment au château épiscopal de Wurtzbourg, en Allemagne, où il avait passé trois années. Aidé de ses fils Dominique et Laurent, il exécuta à Madrid les peintures des plafonds de la salle du Trône, de la salle des Hallebardiers et de l'Antichambre royale. Encore qu'elles ne comptent pas parmi les meilleures œuvres du grand Vénitien, ces fresques sont étourdissantes de virtuosité et de fantaisie. Le vieux Tiepolo demeura à Madrid jusqu'à sa mort (1770). Son fils aîné Dominique quitta alors l'Espagne ; Laurent y resta pour peindre encore un plafond, au Palais Royal, et mourut là-bas quelque temps après.

***

Cependant la présence de Tiepolo ne suffisait pas à contenter l'ambition de Charles III, Croyant augmenter encore l'éclat des beaux-arts en Espagne, et peut-être aussi sur le conseil de la Reine, princesse saxonne, il avait fait appel à un autre peintre, passablement oublié aujourd'hui mais qui eut alors en Europe un long moment de célébrité : pendant quinze ans (1761-1776) Raphaël Mengs, cet Allemand italianisé, nommé peintre de la Cour, aux

appointements de 24.000 marks par an, allait répandre, parmi la jeunesse artistique de Madrid, les doctrines esthétiques de Winckelmann et réagir contre l'art frivole et voluptueux qui, parti de France, menaçait de s'implanter à son tour en Espagne. Esprit curieux et cultivé — trop cultivé peut-être —, mais assez doué pour la peinture, et n'ayant même pas toujours dans le dessin cette correction qu'il préconisait tant dans ses théories, Mengs, qui pourtant, selon les contemporains, devait réunir « la grâce d'Apelles, l'expression de Raphaël et la couleur du Titien », avait cru, vers la fin de sa carrière, devoir établir, d'après les Anciens, un code de la Beauté plastique.

« Considérant, écrivait-il, que ma profession dépend de deux parties principales, savoir : l'imitation de toutes choses visibles et le choix des plus belles, j'aperçus que la première partie avait été mise en usage par différents maîtres, mais que peut-être sans les statues grecques, on n'aurait presque point d'idée de l'art du dessin. Il me parut donc nécessaire de m'attacher fortement à la recherche de cette partie de l'Art. Dès lors, je lus, je demandai, je cherchai tout ce que je crus pouvoir me donner des lumières sur cette matière. »

Pourtant, chose étrange, Mengs semble donner ailleurs, sans s'en douter, la théorie du naturalisme.

« La Beauté se trouve dans tout ce qui existe, car la nature n'a rien fait d'inutile, et, comme je l'ai dit, chaque chose a sa Beauté lorsque cette chose est parfaite suivant l'idée sous laquelle elle tombe... La Beauté se retrouve

donc dans tous les objets lorsque la matière est une avec sa destination. »

« ... Quoique la Beauté parfaite ne se rencontre pas dans la nature, il ne faut pas en conclure qu'elle ne pourrait pas s'y rencontrer et qu'il faut s'écarter des lois de la vérité pour écarter la Beauté. »

Plus loin, Mengs, en désaccord cette fois avec les réflexions précédentes, donne ses « recettes » pour exprimer la Beauté en corrigeant les imperfections de la nature :

« Où trouvera-t-on, par exemple, réunies à la fois dans un même homme, la grandeur d'âme, les belles proportions du corps, avec la souplesse et l'agilité des membres ? Il n'y a même aucun individu qui jouisse d'une santé parfaite, laquelle est altérée sans cesse par les besoins et les travaux renaissants de la société. Tout cela peut néanmoins être exprimé facilement par la peinture en marquant la régularité dans les contours, la grandiosité dans les formes, la grâce dans l'attitude, la beauté dans les membres, la force dans la poitrine, l'agilité dans les jambes, la vigueur dans les épaules et dans les bras, la franchise sur le front et dans les sourcils, l'esprit entre les yeux, la santé sur les joues et l'affabilité sur les lèvres.

« Il faut absolument éviter en peinture toute répétition de lignes et de formes, toute espèce de lignes parallèles, ainsi que les angles d'un degré égal, mais surtout les angles droits. Il est nécessaire aussi que toute la composition en général décrive un demi-cercle, soit concave ou convexe, parce que, de l'une ou de l'autre manière, il est

facile de faire paraître au milieu du tableau les parties principales et les plus brillantes [1].

Imbu de ces idées, Mengs qui, naïvement, écrivait un jour à Falconet : « Je me suis proposé d'imiter le mérite des autres », devait être l'un des plus impersonnels parmi les artistes de son temps. Il fut même, malgré une incontestable habileté de métier, et sauf dans quelques portraits, l'un des plus insupportables, ainsi qu'on peut en juger, au Palais Royal de Madrid, par son *Apothéose de Trajan* et son *Triomphe d'Hercule* ; à part quelques-uns d'entre eux qui ne manquent pas d'agrément, ses portraits, vaguement comparables aux mauvais Nattiers, semblent souvent peints d'après des figurines de porcelaine. Mais l'influence de Mengs s'exerça principalement sur l'enseignement des beaux-arts. Grâce à lui, fut transformé le plan des études de l'Académie de San Fernando, fondée en 1752 par Ferdinand VI dont elle porte le nom ; des cours de perspective et d'anatomie furent établis ; on forma une bibliothèque avec des livres de philosophie, d'histoire de l'art, de mathématiques. Pour la première fois on envoya les meilleurs élèves terminer leurs études à Rome, à Florence, à Venise, à Parme. Nul doute qu'aux yeux du crédule Charles III l'art espagnol ne dût se renouveler sous cette impulsion. Les programmes d'études, en somme, n'étaient point particulièrement mal compris ; mais peut-on créer des individualités? Le résultat fut à peu près nul. Parmi les peintres formés dans cette am-

1. Réflexions sur la Beauté et sur le Goût dans la peinture.

biance, il ne s'était pas trouvé un seul tempérament original. On continua à peindre de banales allégories mythologiques, toujours à peu près les mêmes.

Un peintre, toutefois, à cette époque, vaut la peine d'être mentionné dans l'histoire de l'art espagnol. Soustrait à l'influence de Mengs, Luis Paret y Alcazar avait été l'élève d'abord d'Antonio Gonzalez Velazquez, puis de Charles de la Traverse qui lui-même avait été formé par Boucher. Il rappelait, en y ajoutant un brin d'originalité, nos petits-maîtres du XVIII[e] siècle. Telles de ses toiles représentant la société élégante de Madrid à la Puerta del Sol ne sont pas sans analogie avec des tableaux de Lancret. Comme Joseph Vernet, il peignit aussi des ports de mer, et on lui doit des illustrations pour le *Parnasse* de Quevedo et pour les *Nouvelles* de Cervantès. Au demeurant, sans avoir produit des œuvres magistrales, Paret s'est distingué du moins par sa touche spirituelle, sa fraîcheur d'observation, son goût du détail pittoresque, son sens du mouvement et de la tache. Il a su regarder palpiter la vie autour de lui. C'est déjà un peintre aux conceptions modernes.

Luis Paret mourut en 1799, à cinquante-deux ans. A ce moment Goya, âgé d'une année de moins que lui, était arrivé à la maturité de son génie, et, d'un formidable coup d'épaule, avait déjà bouleversé l'art espagnol.

PREMIÈRE PARTIE

L'HOMME ET L'ARTISTE

CHAPITRE PREMIER

GOYA SOUS LE RÈGNE DE CHARLES III

L'enfance et la jeunesse. — Goya à Saragosse ; l'atelier de Luzan. — Séjour à Madrid. — Goya à Rome. — Premiers travaux à la cathédrale de Saragosse. — Les premiers cartons de Santa Barbara. — Goya académicien. — Retour à Saragosse ; dissentiments entre Goya et Bayeu au sujet des fresques de N. S. del Pilar. — San Francisco el Grande. — Les premiers portraits historiques. — Goya est nommé lieutenant-directeur de l'Académie de San Fernando et peintre de la manufacture royale de Santa Barbara.

Francisco Goya y Lucientes naquit le 30 mars 1746, à Fuentetodos, village d'Aragon, situé à quelques lieues de Saragosse. Fuentetodos est un coin abrupt, entouré de montagnes pierreuses, et qui comptait alors une centaine d'habitants. Transformée plus tard en auberge, la maison natale de Goya, dans le bas quartier du village, subsiste toujours, à l'extrémité d'une vieille rue (calle de la Alfondiga, 18) ; c'est une des habitations les plus frustes de Fuentetodos, avec de grosses pierres d'un brun assez foncé

et mal équarries, un toit de briques assez plat, trois petites fenêtres étroites et superposées du côté de la façade et une autre fenêtre sur le côté gauche. La mère de Goya possédait cette maison de ses parents.

Bien que de descendance noble, du côté maternel, ainsi qu'on put le constater par l'arbre généalogique présenté par Goya lorsqu'il fut nommé peintre de la Chambre [1], ses parents étaient de simples laboureurs gagnant péniblement leur vie. Ils eurent plusieurs enfants : Thomas fut doreur et travailla au retable de Nuestra Señora de los Dolores, Camille se fit ecclésiastique ; une fille, Rita, se maria et vécut à Saragosse.

Le 31 mars, Francisco fut baptisé à l'église Nuestra Señora de la Asuncion, comme en témoigne l'acte de baptême suivant :

« Le 31 mars 1746, J'ai baptisé, moi soussigné vicaire, un enfant né le jour précédent, fils légitime de Joseph Goya et de Gracia Lucientes légitimement mariés, habitant dans cette paroisse et voisins de Saragosse : on lui a donné le nom de Francisco Joseph Goya ; sa marraine a été Francisca Grasa, de cette paroisse, à laquelle j'ai fait observer la parenté spirituelle en même temps que le baptême, ainsi que l'obligation d'enseigner à l'enfant la doctrine chrétienne, si ses parents le négligeaient ; et, pour la vérité, je fais et signe la présente en Fuentetodos aux jour, mois et année sus-indiqués. — Licencié Jph Ximeno, vicaire. »

1. Zapater y Gomez. *Noticias biograficas.*

Destiné par sa famille au travail des champs, le petit paysan aragonais, d'un caractère turbulent et inquiet, ne tarda pas à montrer un goût singulier pour le dessin. Tout en gardant le bétail, il s'amusait à charbonner des portraits sur les murs. On raconte — mais aucun document authentique ne le confirme et c'est peut-être une réplique gratuite de la vieille anecdote de Vasari sur Giotto, — qu'un moine de Saragosse, passant par Fuentetodos, fut frappé des dispositions précoces du gamin et demanda à ses parents la permission de l'emmener avec lui dans la capitale de l'Aragon pour lui faire entreprendre ses études de peinture. Ce qui donnerait toutefois à cette histoire une apparence de vraisemblance, c'est la tendre protection dont Goya fut toujours entouré par le moine Félix Salzedo, prieur de la Chartreuse Aula Dei, proche de Saragosse. Il n'est pas impossible, d'autre part, que le comte de Fuentes, riche propriétaire de la contrée, qui s'intéressait à tous les jeunes gens bien doués, ait connu les dispositions artistiques du jeune Francisco et lui ait facilité son entrée dans la carrière artistique [1]. Quoi qu'il en soit, Goya, ne possédant qu'une instruction tout à fait rudimentaire, comme on pourra s'en rendre compte par ses lettres remplies de fautes d'orthographe et bizarrement rédigées, quitta Fuentetodos pour Saragosse en 1760. A cette époque il avait déjà peint dans l'église du village, à la fresque et à l'huile, des figures de saint François et de la Vierge, sur les portes énormes creusées

1. Comte de la Viñaza. *Goya, su vida, su tiempo, sus obras.*

dans le mur de la chapelle des Reliques. Lorsque, plus tard, en 1808, Goya reverra ces peintures, il s'écriera : « Ne dites pas que c'est moi qui ai fait cela ! » Selon l'opinion de M. Zuloaga qui a eu l'occasion de les étudier, ces œuvres d'enfance, malgré leur inexpérience, ne manquent pourtant pas d'intérêt.

A Saragosse, Goya entra dans l'atelier de José Luzan y Martinez où il eut pour condisciples José Beraton, Thomas Vallespin et l'orfèvre Antonio Martinez. En même temps il suivait les cours des Ecoles pieuses et de l'École de dessin fondée en 1714 par le sculpteur Juan Ramirez, école qui, grâce à quelques Aragonais influents, devait devenir plus tard, l'Académie royale.

Bien oublié aujourd'hui, Luzan, le premier maître de Goya, est encore présent cependant, par quelques peintures religieuses d'une facture banale et d'un coloris doux et fade, à la cathédrale, dans les églises de Saragosse et dans quelques couvents des environs. Tout à fait dépourvu de génie, élève de Giuseppe Mastrollo et condisciple de Solimena, de Pierre de Cortone, de Luca Giordano et du Calabrais, il avait passé cinq années de sa jeunesse à Naples qui appartenait alors à la couronne d'Espagne. A son retour d'Italie, il était entré au service de Philippe V, puis avait été attaché au tribunal de l'Inquisition à Saragosse, en qualité de réviseur des peintures. Travaillant vite, assez habile, il décora beaucoup de voûtes et d'autels de sujets religieux dans le style italien. Mais son principal mérite est de s'être consacré passionnément à l'enseignement des beaux-arts. Luzan

considérait en effet le professorat comme un véritable sacerdoce, et son désintéressement était tel qu'il ne voulut jamais recevoir aucune rétribution de ses élèves ; selon lui, d'ailleurs, l'enseignement était, pour un artiste, un excellent moyen de se perfectionner soi-même en corrigeant les autres.

Rien de particulier dans la méthode d'enseignement de Luzan. Il faisait copier aux débutants des estampes, puis des plâtres ; l'élève passait ensuite à l'étude du modèle vivant. Goya parlera plus tard du temps qu'il avait soi-disant perdu à copier des gravures. Nous n'avons guère de détails, d'ailleurs, sur ses études à l'atelier de Luzan. Ce qui paraît fort probable, c'est qu'il fut un élève extrêmement turbulent ; en 1765, il dut s'enfuir à Madrid à cause d'une aventure galante suivie d'une rixe violente qui attira sur lui les poursuites du tribunal de l'Inquisition.

En arrivant à Madrid, il rencontra, parmi les Aragonais établis dans la capitale, celui qui devait être un jour son beau-frère, Francisco Bayeu y Subias, de douze ans plus âgé que lui et, comme Goya, ancien élève de Luzan, à Saragosse.

La véritable initiation artistique de Goya date de ce premier séjour à Madrid. Bien que la ville ne possédât pas encore de musée, on pouvait voir à l'Académie de San Fernando, à l'Escorial, à Aranjuez, à la Casa de Campo et dans quelques collections particulières, d'ailleurs assez difficilement accessibles, des tableaux de Velazquez, du Titien, de Rubens ; au Palais Royal, les fresques

de Tiepolo ornaient déjà les plafonds. Pour le jeune élève de Luzan, Velazquez fut une révélation; on n'en saurait douter à cause de ses copies de l'*Esope* et du *Menippe*, car Velazquez est le seul artiste que Goya ait jamais copié. A Saragosse, il n'avait guère connu comme œuvres d'art que les curieuses sculptures de Dalmau de Mur, Damian Forment et Diego Morales.

Goya ne passa alors à Madrid que quatre années, au bout desquelles, selon toute vraisemblance, il partit pour l'Italie.

Plusieurs conjectures ont été faites au sujet de ce voyage de Goya à Rome. Quelques auteurs, comme MM. Yriarte et Matheron, supposent qu'il eut lieu vers 1772. Cette hypothèse, croyons-nous, doit être hardiment rejetée puisqu'il existe dans les archives de la cathédrale de N. S. del Pilar, à Saragosse, des procès-verbaux attestant, à la même date, la présence de Goya dans cette ville où il était venu peindre les fresques des coupoles [1]; dès octobre 1771 il s'y était établi.

Diverses versions apocryphes ont encore couru à ce sujet. N'a-t-on pas raconté qu'à Rome, Goya avait longuement fréquenté David ? Or on sait que David n'est arrivé dans la ville Éternelle qu'en 1775, et, dans les premiers mois de 1775, Goya était à Madrid où il venait de se marier; il existe, d'ailleurs, dans sa correspondance à Zapater, une lettre écrite de Madrid à la date du 1er mars de cette même année.

1. Procès-verbaux datés des 21 octobre et 11 novembre 1771; 27 janvier et 1er juin 1772.

Par conséquent deux hypothèses seulement peuvent être envisagées : ou bien Goya était à Rome avant octobre 1771, ou bien il y serait allé en 1773 ou 1774.

De ces deux hypothèses, c'est la première, admettant la présence de Goya à Rome entre 1769 et 1771, qui nous semble la plus admissible, et voici pourquoi :

En 1771, l'Académie des Beaux-Arts de Parme avait ouvert un concours de peinture. Goya obtint le second prix, ainsi qu'on peut le lire dans ce compte rendu du *Mercure de France*, en date de janvier 1772 :

« Le 27 juin dernier, l'Académie Royale des Beaux-Arts de Parme tint sa séance publique pour la distribution de ses prix. Le sujet de peinture était : *Annibal vainqueur jette, du haut des Alpes, ses premiers regards sur les campagnes d'Italie...*

« Le premier prix de peinture a été accordé au tableau qui avait pour devise : *Montes fregit aceto*, et qui était de M. Paul Borroni...

« Le second prix de peinture a été remporté par M. *François Goya, Romain*, élève de M. *Vajeu*, peintre du roi d'Espagne.

« L'Académie a remarqué avec plaisir dans le second tableau un beau maniement de pinceau, de la chaleur d'expression dans le regard d'Annibal et un caractère de grandeur dans l'attitude de ce général. Si M. Goya se fût moins écarté, dans sa composition, du sujet du programme et s'il eût mis plus de vérité dans son coloris, il aurait balancé les suffrages du premier prix ».

La conclusion est facile à déduire : puisque le jury

réuni en juin 1771, croyait Goya romain, c'est donc qu'il avait envoyé de Rome, quelques mois auparavant, son morceau de concours ; comme nous l'avons vu, d'ailleurs, on ne trouve ses traces à Saragosse qu'à partir du mois d'octobre.

D'autre part, l'hypothèse qui fixerait à 1773-1774 ce voyage à Rome, doit être rejetée pour un autre motif encore : on est à peu près assuré en effet qu'il passa ces années dans la Chartreuse de l'Aula Dei, où, d'après les notes de López, il resta fort longtemps, auprès du moine Félix Salzedo.

Nous sommes donc tentés de conclure que Goya se trouvait à Rome en 1769, 1770 et au commencement de 1771, et non à une époque ultérieure.

Comment se passa ce séjour dans la Ville Éternelle ? Goya qui était parti là-bas à ses frais, comme on le sut plus tard par son mémoire présenté au roi en 1779 pour solliciter la place de premier peintre de la Chambre, travailla probablement assez peu, s'amusa beaucoup, se mêlant à des aventures galantes et subvenant à ses besoins matériels en peignant de petits tableaux de mœurs populaires. Ces toiles, au reste, n'auraient pas passé complètement inaperçues ; on raconte que l'envoyé russe du Saint-Siège aurait fait en vain des offres flatteuses au jeune peintre espagnol pour l'emmener avec lui à Saint-Pétersbourg.

***

C'est très probablement grâce à la double influence de



Photo Giraudon, Paris.

LA MAJA DESNUDA

(Musée du Prado, Madrid.)

Luzan et de Zapater qu'à son retour d'Italie, en octobre 1771, Goya fut chargé de la décoration du chœur de la cathédrale de Saragosse. Au mois de janvier 1772, il obtint un succès considérable avec son projet de fresque pour une voûte. « Bien qu'en la réunion antérieure, on eût décidé de soumettre le projet à l'approbation de l'Académie royale des Beaux-Arts de San Fernando, Goya fut exempté de cette censure à cause *de la saveur particulière et de la maîtrise de l'exécution,* et l'on convint que l'administrateur, Don Mathias Allué, ferait un contrat pour que Goya commençât son œuvre le plus tôt possible [1]. » Cette peinture — la première commande exécutée par Goya — fut terminée le 1er juin 1772.

De 1772 à 1774, Goya travailla dans un endroit tranquille et isolé : la Chartreuse de l'*Aula Dei,* située à deux lieues de Saragosse. Il y exécuta une longue série de fresques. Ce long séjour dans un lieu retiré, dut exercer, dit M. Richard Oertel, « la plus favorable influence sur la vie de Goya et sur son développement ; en effet, dans l'*Aula Dei,* non seulement son intimité devint plus étroite avec le moine Félix Salzedo, son ami paternel qui exerçait les fonctions de chanoine, mais encore Goya acquit, dans la solitude campagnarde de cette vie monacale, ce qui lui avait toujours manqué pendant les dernières années dans le tourbillon des plaisirs : l'application constante et la joie du travail ».

1. Comte de la Viñaza. *Ouvrage cité.*

***

En mars 1775, Goya venait d'être chargé par Raphaël Mengs de composer ses premiers modèles de tapisseries pour la manufacture royale de Santa Barbara. La recommandation de son beau-frère Bayeu, qui secondait Mengs dans ses grands travaux, ne dut pas être étrangère à ce choix. Cette série de cartons qui devaient servir à la décoration de la salle à manger et de la chambre à coucher du prince des Asturies, au Pardo, fut livrée le 31 octobre 1775. Trois années et demie plus tard, en 1775, après avoir gravé ses premières eaux-fortes d'après des tableaux de Velazquez, entre autres le *Philippe IV*, *Marguerite d'Autriche*, *Isabelle de Bourbon*, *le Prince Balthazar Carlos* et *le Duc d'Olivarès*, Goya est présenté à la Cour, ainsi qu'il le raconte lui-même dans cette lettre adressée à Martin Zapater [1] :

« Si j'étais moins pressé, je te raconterais les honneurs que, par la grâce de Dieu, j'ai reçus du Roi et de la Reine, et de la Princesse, à cause des quatre tableaux que je leur ai montrés. Je leur ai baisé la main ; jamais je n'avais éprouvé un tel bonheur. Jamais, crois-le bien. je n'aurais pu désirer plus, en ce qui concerne mes œuvres. Te dirais-je tout le plaisir qu'en ont manifesté le Roi et surtout les Altesses ? Grâces soient rendues à

1. Les lettres de Goya sont écrites dans un style tellement incorrect qu'il est impossible d'en donner une traduction tout à fait littérale.

Dieu ! Je ne méritais pas tant d'honneur, ni mes œuvres non plus. Mais rien, par exemple, ne m'ôtera de l'idée qu'à partir de maintenant mes ennemis seront plus nombreux et plus violents. »

***

Le 7 janvier 1780, Goya fut nommé académicien.

La même année, il retournait à Saragosse afin de terminer, à Nuestra Señora del Pilar, la série des fresques de la voûte qu'il avait commencées en 1771, avant son départ pour l'Italie.

Les délais avaient dû être fixés d'avance, car, le 10 mai, Goya écrivait déjà à son ami Zapater, pour le prier de lui préparer son installation à Saragosse :

« Pour ma maison je n'ai pas besoin de beaucoup de meubles, car je crois qu'avec une estampe de N. S. del Pilar, une table, cinq chaises, un poêle, une barrique, une guitare, une broche et une lampe, tout le reste serait superflu. »

Arrivé à Saragosse au mois d'octobre, Goya y resta jusqu'au mois de juin 1781.

Francisco Bayeu était chargé de diriger les travaux de décoration de la cathédrale. Pendant ce séjour de Goya à Saragosse, il y eut, entre les deux beaux-frères, de très graves dissentiments. L'Assemblée du Chapitre n'étant pas entièrement satisfaite des esquisses de Goya pour la figure de la *Charité*, il fut résolu que Bayeu indiquerait à son beau-frère les remaniements à faire. Avec

toute l'intransigeance de son caractère, Goya se refusa à suivre les conseils de son aîné. Le Chapitre décida que, tant qu'il n'apporterait pas une approbation écrite de Bayeu, on ne lui permettrait pas de terminer les fresques. Alors, se disposant à rentrer à Madrid, Goya rédigea le mémoire suivant, assez étrange et touffus, qu'il adressa, le 23 mars, au président de l'Assemblée du Chapitre, le chanoine Mathias Allué :

Exposé de Goya à l'Assemblée de la Fabrique.

M. I. S.

« D. Francisco de Goya, académicien de mérite de la Royale de San Fernando, avec son plus grand respect à V. S., *expose* :

« Qu'après avoir confié au jugement du public les peintures qui viennent d'être découvertes dans le saint temple de Nuestra Señora del Pilar, on a attiré son attention en émettant une critique qui provient peut-être d'une autre cause que celle de la justice, ou qui n'est pas régie par les règles autorisées de l'art, qui seules devraient présider à la véritable censure des œuvres. Jamais, certes, il ne pourrait supposer que des préoccupations mal intentionnées aient trouvé accès dans votre conscience, ni que vous ayez suivi des impulsions peu conformes à la raison : pourtant l'honneur d'un artiste est une chose si délicate, dont dépendent sa réputation et ses moyens d'existence — car à partir du jour où celle-ci s'obscurcit d'une petite ombre, toute sa fortune s'évanouit — que le Droit naturel lui impose, dans une affaire qui le blesse ou l'offense,



Photo Giraudon, Paris.

LE GARROT

(Musée de Lille.)

de se défendre autant que les circonstances le lui permettent. Omettre de se défendre, si peu qu'il en ait la possibilité, ce serait, pour un artiste, abandonner le trésor le plus précieux que lui ait confié le Créateur.

« Pénétré de ces principes, et imbu du sentiment de sa dignité outragée, le signataire de ces lignes espère que vous ferez un bienveillant accueil au mémoire qu'il vous adresse.

« D. Francisco Bayeu a sollicité pour son frère et pour le soussigné les commandes de la peinture de la coupole, mais il a été bien entendu que ce dernier ferait seul la part qui lui était réservée. Bayeu lui-même le lui a confirmé, en considération de sa qualité d'académicien de San Fernando, titre acquis par ses travaux qui lui ont valu un grand crédit à la Cour ; après ses œuvres exécutées pour S. M., ne serait-ce pas une atteinte à son honneur que de soumettre ses peintures au jugement définitif d'un autre artiste ?

« Peut-être le soussigné se trompe-t-il en ceci ; mais, du moins, dans son erreur, devrait-il être approuvé par D. Francisco Bayeu lui-même, qui, à l'origine, fut d'accord avec lui et qui, en connaissance de cause, pouvait cependant prévoir le résultat. De même, il devrait avoir l'approbation de M. l'archiprêtre Don Mathias Allué qui manifesta la même opinion devant quelques personnes de cette ville.

« Assuré de ces promesses, et comptant sur la bonne foi de tous, le soussigné a fait la maquette et les dessins, et à cause de ses bonnes relations qu'il désirait conserver

avec D. Francisco Bayeu, il lui a présenté ces travaux qui obtinrent son entière approbation ; en sa compagnie, il est arrivé dans cette ville : il a commencé les travaux, en consultant Bayeu pour savoir à quel endroit il devait, à son avis, placer la fresque principale ; après avoir donné son opinion personnelle, il s'est rangé à celle de Fr. Bayeu. Il a donc présenté les esquisses à V. S. qui les a approuvées : or, dans leur exécution, il s'est borné à transposer en grand ces projets.

« Après les lettres pleines de l'esprit de conciliation dont le soussigné est animé envers D. Fr. Bayeu, afin d'éviter entre eux tout motif de ressentiment et se souvenant aussi de leurs premières conversations au sujet de cette affaire, — après tout cela, qui pourrait supposer que l'auteur de cette supplique ait manqué envers Bayeu du respect qui lui est dû ?

« Bien des gens pourtant en sont persuadés, puisque, maintenant que l'œuvre est très avancée, on a voulu donner à entendre qu'à l'origine, il avait été convenu avec Bayeu que celui-ci devrait intervenir, faire ses remarques au soussigné lequel aurait dû se contenter d'obéir pour l'exécution, l'emplacement des figures, la couleur et le reste ; en un mot, devenir un simple exécutant à la solde d'un maître. Mais, comme tout ceci était en telle opposition avec ce qui avait été convenu et jetait un tel discrédit sur sa réputation, rabaissant tellement son mérite, le soussigné n'a pu se résoudre à se laisser humilier ainsi...

« La manière hypocrite dont D. Fr. Bayeu vous a fait savoir qu'à cause soi-disant de sa bonté, il ne voulait pas

prendre de responsabilité, était une façon d'exciter votre méfiance. D. Francisco redoutait le succès du signataire de ces lignes, succès déjà obtenu à la Cour et auprès de tous ceux qui ont vu ses œuvres ; or on sait que toutes ses productions émanent de lui seul, et qu'il n'a jamais été sous la direction ni sous la dépendance de personne.

« Dès lors, on a commencé à publier çà et là des arguments défavorables à la conduite du soussigné, à son talent, à ses procédés envers D. Fr. Bayeu. On l'a sournoisement accusé d'être hautain, orgueilleux, indocile. Ainsi, l'on commençait par des insinuations personnelles, pour en arriver ensuite à attaquer ses œuvres ; comme on peut le constater par les peintures de la coupole de l'église de N. S., les défauts qu'on attribue à ses œuvres ne peuvent émaner que de la mauvaise foi ou de l'ignorance.

« Le soussigné a souffert avec résignation ces attaques ; il a regardé avec patience Bayeu le discréditer en convoitant pour lui-même la commande, sous le fallacieux prétexte qu'il en était responsable en sa qualité de directeur des travaux. En toute autre occasion, Bayeu se fût au contraire manifesté comme le défenseur du soussigné, eût exalté son mérite et reconnu la valeur de sa peinture.

« Grâce aux insinuations de D. Francisco Bayeu, on en est arrivé à croire que le soussigné est venu dans cette ville en qualité de simple exécutant à son service, mais qu'avec son caractère hautain, il n'a pu, en dépit des liens de l'amitié et de la parenté, se résigner à travailler sous sa direction.

« Cette version est absolument fausse. Je vous ai déjà parlé des conventions établies avant l'arrivée à Saragosse, et, ni sur ce point ni sur l'autre, Francisco Bayeu ne peut nier les faits : le soussigné avait travaillé, à Madrid, aux esquisses et aux dessins ; il les avait montrés à Bayeu auquel ils avaient plu et qui n'avait fait aucune objection.

« Ces esquisses constituent l'œuvre complète et parfaite, avec les mêmes figures, la même couleur et la même composition ; l'œuvre définitive n'est qu'une exacte transcription de celles-ci. Par conséquent, si, à Madrid, elles subirent l'examen de Bayeu (par pure condescendance du soussigné et à cause de son esprit de conciliation), pourquoi Bayeu — soi-disant responsable de ce travail — n'a-t-il pas fait à ce moment même les critiques qui lui paraissaient nécessaires ? Il n'a émis alors en effet aucune objection : si, ayant vu des défauts, il ne les avait pas signalés, que pourrait-on en conclure ? La chose est bien claire, et aucun artifice dissimulé ne pourrait laisser d'illusion à cet égard : c'est qu'il eût désiré que l'auteur de ces lignes tombât dans l'erreur, soulevât l'indignation publique et perdît ainsi la réputation acquise par ses travaux.

« Mais comme il est difficile de supposer qu'il ait songé à de tels procédés — pour admettre cette hypothèse il faudrait d'autres preuves —, on est forcé de convenir simplement que, dans les maquettes et dans le dessin, Bayeu n'a trouvé aucun défaut ; et que, par conséquent, la peinture de la coupole qui est la reproduction

de l'esquisse ne peut pas, non plus, en contenir. Ou bien alors, il faudrait reconnaître que D. Francisco est singulièrement coupable, si, voyant des imperfections, il évita de les signaler, laissant l'artiste poursuivre son œuvre.

« Jamais l'auteur de ce mémoire n'a cessé de garder envers Bayeu la soumission amicale qu'il lui devait, jamais il n'a tenté de le combattre avec cet esprit inquiet et orgueilleux dont on l'incrimine. Tout le démontre : le fait de lui avoir montré les dessins et de l'avoir consulté sur l'emplacement de la fresque principale, les nombreuses visites qu'il lui a faites. Lorsque le Très Illustre Chapitre manifesta le désir de soumettre au jugement de Bayeu les peintures de la voûte, celui-ci, accompagné de l'archiprêtre Mathias Allué, reconnut en sa présence la perfection de l'ouvrage ; il vit également les dessins des autres fresques qui lui semblèrent satisfaisants.

« Après toutes ces circonstances compliquées, le soussigné déclare qu'il est en présence d'une étrange et violente hostilité. La vérité peut être altérée, mais non supprimée : sans doute, il paraît inévitable à l'auteur de ce mémoire de terminer les petites peintures des angles, et pourtant, voyant qu'il ne lui reste plus aucun espoir d'arriver à contenir le torrent des provocations injurieuses envers son honneur et sa réputation, provocations qu'un Maître reconnu ne saurait accepter ainsi de la part de certains adversaires dont le seul but est de lui porter préjudice, ayant éprouvé même une désillusion en recevant la dernière lettre de M. l'archiprêtre Mathias Allué (dont ci-joint la copie intégrale), étant donné enfin

que les calomnies contre lui ont déjà produit leur effet, il ne saurait tolérer plus longtemps la mauvaise grâce et le mépris dont on continue à l'accabler. Voilà ce dont il fait part humblement à V. S.

« L'auteur de ces lignes a également entendu dire qu'on avait l'intention de remanier quelques figures ; or, bien qu'il ne suppose pas que V. S. soit capable de se laisser influencer par les voix déclamatoires de la foule ignorante ou par des concurrents jaloux, la nécessité de défendre son honneur l'oblige à en prévenir V. S. avant que le premier venu ne fasse dans ses peintures du Saint Temple des remaniements susceptibles d'en détruire tout le mérite : pour le moment, c'est là le seul point très important et sur lequel il attire particulièrement votre attention par cette supplique, car nul ne peut tolérer le préjudice causé par un voisin dès qu'il s'agit d'une chose qui touche à l'honneur.

« Le moyen que vous propose le soussigné pour apaiser la méfiance, c'est que l'œuvre soit examinée par une personne experte en art, jouissant de quelque autorité dans cette profession et dont le jugement ne puisse être taxé de partialité. Soit que cette personne y découvre avec regret des maladresses, ou soit qu'au contraire, elle déclare que l'œuvre se présente de la manière la plus heureuse, dans un cas comme dans l'autre, le soussigné acceptera indifféremment de faire les retouches qui lui seront demandées ; comprendre ainsi les choses, n'est-ce donc pas faire preuve du plus large esprit de conciliation ?

« Le soussigné supplie V. S. de faire en sorte que la

peinture de la coupole soit vue par une des personnalités les plus autorisées du monde artistique, appartenant à l'Académie de San Fernando, comme Mariano Maëlla et D. Ant. Velazquez qui viendraient aux frais du signataire de cette supplique ; et, quel que soit le résultat de l'examen, la question sera ainsi tranchée en attendant la haute justification de V. S.

FR. GOYA

Saragosse, 17 mars 1781.

Les choses en seraient restées là et Goya serait sans doute retourné à Madrid sans les remontrances paternelles du moine Félix Salzedo, de la Chartreuse Aula Dei, qui, quelques jours après, écrivit à l'artiste la lettre suivante :

Aula Dei, 30 mars 1781.

« Mon cher Ami et Patron,

« En vue de la gravité des choses que je viens d'apprendre, à la suite d'une lettre d'un de mes amis, et d'après ce que vous me dites vous-même, je ne puis approuver votre résolution au sujet des incidents survenus entre vous et votre beau-frère : ayant présenté les projets de vos tableaux à l'Assemblée du Chapitre, et celle-ci ayant décrété qu'elle ne les tenait pas pour bons, vous ne voudriez pas poursuivre votre œuvre parce qu'elle n'a pas l'approbation de Bayeu ; vous vous être refusé absolument à passer par sa censure et vous aimez mieux rentrer à Madrid que de vous mettre d'accord.

« Je vous avais considéré, jusqu'ici, comme un homme

de plus de jugement et de prudence. Aussi bien, à cause de l'affection que j'ai pour vous, à cause de mon désir de vous voir réussir en toutes choses, et de voir partout briller vos sentiments chrétiens, votre amour du bien et votre honneur, je prends la liberté de vous exposer mon sentiment.

« Sachez d'abord qu'il n'y a pas pour l'homme d'action plus noble, plus chrétienne et religieuse que de s'humilier auprès d'un autre homme, ainsi que le veut la raison et la loi de Dieu ; et plus on s'humilie, plus on confond la personne devant qui on s'humilie. L'humiliation est toujours un acte héroïque et méritoire.

. . . .

« ...Vous me dites que vous êtes disposé à soumettre votre œuvre à la critique de l'Académie de Madrid, mais non à celle de votre beau-frère. Si vous agissez ainsi, vous allez vous faire de votre beau-frère[1], pour toujours, un ennemi ; vous allez causer entre vous deux une haine irréconciliable, provoquer un scandale public avec des péchés infinis et d'autres mésaventures ; voilà ce qui arrivera, et pis encore, si vous persistez dans une semblable résolution.

« Vous devez donc, en toute générosité et charité chrétienne, soumettre vos esquisses au jugement de Bayeu afin de faire à Dieu l'hommage de votre humilité, afin d'édifier le public et de faire plaisir à vos amis. Devant

1. Le moine Salzedo, dans cette lettre, emploie souvent, en parlant de Bayeu, le mot « frère » (hermano) et non le mot beau-frère (cuñado).

PL. IV



Photo Giraudon, Paris.

LA FAMILLE DE CHARLES IV

(Musée du Prado, Madrid.

un procédé si chrétien et prudent, que pourra dire votre beau-frère ? Je tiens pour certain que son jugement ne pourra que vous remplir d'honneur.

« S'il voulait se venger en vous discréditant, alors tout le monde saurait la différence qui existe entre Bayeu et Goya, et on ferait justice : Dieu qui voit tout ce qui se passe en nous, ne donne-t-il pas à chacun ce qu'il mérite ? Et, alors seulement, il serait bon d'en appeler à l'Académie Royale qui vous donnerait raison. Mais si vous ne procédez pas ainsi, n'espérez pas un bon résultat.

« Mon avis personnel — je vous le dis en ami sincère — c'est que vous devriez vous soumettre aux exigences de l'Assemblée, envoyer vos projets à votre frère et lui dire affectueusement : « Ce que demande le Chapitre, le voici ; « agis à ton gré et tu mettras par écrit ton jugement, selon « Dieu et ainsi que te le dicte ta conscience. » Et vous attendriez le résultat.

« Réfléchissez lentement, demandez à la Vierge qu'elle vous éclaire de ses lumières avant de prendre une résolution, et faites ce qui vous paraîtra bon. Songez à témoigner plus d'amour au Seigneur et à son divin Fils qui vous le demande aussi. Je demeure votre ami de cœur.

« Frère Félix Salzedo. »

Convaincu enfin par les arguments de son pieux ami, Goya répondit :

« Pénétré de ce dont vous avez bien voulu me prévenir dans votre lettre du mois passé, et désireux que vos souhaits si ardents se réalisent pour ce qui est de me sou-

mettre à ces Messieurs de l'Assemblée, je ferai de nouveaux projets pour les voûtes, d'accord avec mon beau-frère Francisco Bayeu aussitôt que celui-ci aura donné son approbation demandée par le Chapitre. J'irai exécuter les peintures de la coupole ; l'exécution sera également soumise à l'opinion de mon beau-frère. Je vous prie de transmettre à ces Messieurs de l'Assemblée cette preuve de ma juste considération pour leurs préceptes et de ma soumission à leurs statuts.

« FRANCISCO GOYA »

6 avril 1781.

Après avoir terminé les fresques[1], Goya en réclama assez grossièrement le paiement au chanoine Mathias Allué, puis s'en retourna à Madrid.

Ces incidents laissèrent dans son esprit un pénible souvenir. Nous en trouvons le témoignage dans des lettres à Zapater, envoyées de Madrid au mois de juillet suivant :

« Ne me rappelle pas ces histoires qui m'ont causé tant de désagrément, bien que tes appréhensions dont je me souviens, m'aient beaucoup fait rire. » (4 juillet).

« ... Le tableau, je le ferai ; il suffit pour cela que tu me le demandes, mais crois bien que ton amitié seule me le ferait faire, car en pensant à ces moments passés à Saragosse, ma peinture *me brûle vif.* » (14 juillet).

Cette même année 1781 devait apporter, par ailleurs, de grands chagrins dans l'existence de Goya. Pendant

1. Lettre communiquée par MM. Zapater et Gomez.

le mois de novembre, il perdit sa sœur Rita, au moment même où son père était gravement atteint[1] ; dans une lettre datée du 13, il confie sa peine à son fidèle ami Zapater :

« Mon chez Martin, la mort de ma sœur m'a causé beaucoup de chagrin et je l'ai recommandée à Dieu ; mais je me suis consolé en songeant qu'elle était si bonne qu'elle trouvera là-haut sa part de récompense ; nous autres, nous avons été de tels vauriens que nous devons nous amender pendant le temps qui nous reste encore. Je suis toujours dans l'attente de la mort de mon père, puisque, d'après les nouvelles de là-bas, le médecin Ortiz a peu d'espoir. Je regrette seulement de ne pas avoir la consolation d'être présent. J'attends que Camille soit allé à Tolède pour voir si Dieu veut bien qu'il soit nommé curé. »

Cette lettre éclaire d'une façon intéressante deux points de la physionomie de Goya qui ont souvent donné lieu à des controverses. Ainsi qu'on a déjà pu le constater plus haut dans sa correspondance, l'artiste invoque souvent la toute puissance divine : malgré ses violentes attaques contre le clergé, il n'a donc pas été un athée[2], comme l'ont prétendu certains de ses biographes. D'autre part, cette lettre semble contenir le propre aveu de Goya au sujet de sa conduite privée dont sa femme eut tant à souffrir, conduite qui ne laissa certainement pas d'être plus

1. Le père de Goya ne mourut que six ans plus tard, en janvier 1787.

2. A la tête de la plupart de ses lettres, il y a le signe de la croix.

d'une fois scandaleuse. Dans la réhabilitation de Goya tentée à ce dernier point de vue, par MM. Zapater et Gomez, il y a très probablement un optimisme excessif.

***

Dès son retour à Madrid, au commencement de l'été de 1781, Goya avait été chargé de l'exécution d'un grand tableau destiné à l'autel de l'église San Francisco el Grande. Le 25 juillet, il avait écrit à son ami Zapater, à propos de cette commande :

« Ami, le temps est venu d'un des plus grands événements artistiques qui aient jamais eu lieu à Madrid. S. M. ayant pris la détermination de faire exécuter les tableaux pour l'église de San Francisco el Grande, on m'a fait, à la Cour, l'honneur de me désigner pour me confier une commande. Le Ministre a transmis aujourd'hui la lettre, à Goicoechea afin de confondre ces vils calomniateurs qui ont si peu de confiance en mon mérite ; ne parle de ceci à personne jusqu'à ce que tu t'aperçoives qu'il y a lieu de faire feu, car non seulement Bayeu l'aîné exécute aussi son tableau, mais également Maëlla, et les autres peintres de la Chambre. Les concurrents sont nombreux ; mais, avec l'aide de Dieu, j'ai l'espoir que mes œuvres donneront un bon résultat. La dimension du tableau est de 9 vares castillanes de hauteur avec la moitié de cette mesure en largeur ; c'est une dimension normale. Comme tu t'intéresses à tout ce qui me concerne, tu verras toi-même comment tu devras faire usage de

Pl. V



Photo Giraudon, Paris.

LES DÉSASTRES DE LA GUERRE

(Eeu-forte.)

cette nouvelle, et les coups de massue que tu peux donner. »

Le 29 août, le 6 octobre et le 20 octobre, l'artiste répète dans des lettres : « Je travaille à l'esquisse du Saint Bernardin. » Entre cette époque et le jour de l'inauguration, il devait se passer trois années : « Mon cheval ne court pas, écrivait Goya », qui à ce moment négligeait parfois la peinture pour s'adonner aux plaisirs de la chasse [1]. Déjà les tableaux de ses confrères étaient accrochés dans l'église de San Francisco pendant qu'il travaillait à San Bernardino. Goya toucha 6.000 reaux ; il en reçut encore 4.000 lorsque ce tableau fut placé dans l'église. L'inauguration solennelle en présence du roi Charles III et de toute la Cour eut lieu enfin le 8 décembre 1784, et Goya obtint un succès beaucoup plus considérable que Bayeu et Maëlla.

Est-ce à dire que le *Saint Bernardin prêchant devant le roi Alphonse d'Aragon* soit une des toiles capitales de Goya ? Il ne faut, à cet égard, se faire aucune illusion. Ce tableau, qu'on peut toujours voir, fort bien éclairé au-dessus de l'autel de gauche, à San Francisco del Grande, est loin certes d'être une œuvre magistrale, et l'on n'y trouve aucune des qualités qui constitueront la véritable personnalité du peintre. Contrairement à l'opinion généralement admise, il faut bien remarquer, d'ailleurs, que Goya a été un artiste à la formation lente : il n'atteindra la maturité de son talent qu'après sa quarantième année. Ce qui, dans ce San Bernardino, dut plaire

1. Comte de la Viñaza. *Ouvrage cité.*

surtout à la Cour, composée de gens dont le sens esthétique était certainement très vulgaire, c'est l'habileté de la mise en scène; cette qualité, Goya la possédait déjà à un haut degré, bien avant de se révéler dans la plénitude de son génie.

Quoi qu'il en soit, la renommée de Goya s'accrut singulièrement après le succès du *Saint Bernardin*. Depuis quelque temps, au reste, il avait reçu d'importantes commandes. A part des décorations pour l'église de Nuestra Señora de los Angeles, il avait eu à faire plusieurs portraits, d'abord celui du roi Charles III en costume de chasse, puis ceux du comte de Florida Blanca, ministre d'État et de la famille de l'Infant Don Luis. Le portrait de Florida Blanca fut commandé au mois d'avril 1783; le 26, Goya écrit à Zapater :

« Bien que j'aie la commande du comte de Florida Blanca, n'en dis rien ; ma femme seule le sait, et je veux que toi seul le saches après elle. Oui, je dois faire ce portrait, et cela peut avoir pour moi de grosses conséquences. Je dois beaucoup à ce haut personnage ; cet après-midi, je me suis trouvé deux heures avec sa femme, à Madrid.

« Pendant la journée j'ai peint la tête, dans le portrait de M. Monino ; c'est très ressemblant. Il est très content. Je t'écrirai ce qui en résultera. »

Pendant les mois d'août et de septembre, Goya est à Arenas, en train de peindre la *Famille de l'Infant Don Luis*. De retour le 20 septembre, il raconte ainsi à Zapater l'accueil chaleureux qu'il a reçu :

« J'arrive d'Arenas, très fatigué. Son Altesse m'a fait

mille honneurs. J'ai fait le portrait de sa femme, de son fils et de sa fille, et j'ai reçu des éloges inespérés, car d'autres peintres l'ont déjà fait et n'ont pas été aussi heureux. J'ai été deux fois à la chasse avec Son Altesse qui tire très bien ; le dernier après-midi, il me dit, tandis que nous chassions le lièvre : « Mon cher peintre, vous êtes encore plus enragé que moi pour la chasse ! » Pendant un mois j'ai été continuellement avec ces Messieurs ; ce sont des gens exquis ; ils m'ont remis mille douros et ont fait cadeau à ma femme d'une robe toute en argent et en or, valant 30.000 reaux selon l'estimation des domestiques attachés au vestiaire.

« On a tant regretté mon départ qu'on ne m'a laissé partir qu'à la condition que je reviendrais au moins tous les ans. Si je pouvais te raconter par le détail les choses qui se sont passées ici, tu serais bien content; mais je ne le puis, car je suis éreinté par le trajet en voiture. »

***

Académicien depuis 1780, protégé par le Roi, la Cour et le Ministre d'État, Goya avait maintenant conquis la célébrité. Des honneurs officiels l'attendaient encore : à la mort de Calleja, il fut nommé lieutenant-directeur de l'Académie de San Fernando, charge qu'il partagea avec Maëlla. Le 28 juin 1786, un décret royal lui confia, en même temps qu'à Ramon Bayeu, la direction de la manufacture de Santa Barbara ; il écrit, à ce sujet, à son ami Martin Zapater :

« Mon cher Martin, maintenant je suis peintre du Roi avec 15.000 reaux. Bien que je n'aie pas le temps de te raconter comment le Roi envoya à Bayeu et à Maëlla l'ordre de chercher deux peintres, les meilleurs qu'ils pussent rencontrer pour faire à la fresque et à l'huile les modèles de tapisseries qui resteront au Palais, sache que Bayeu appela son frère et que Maëlla me fit mander. On transmit le choix au Roi, et, à mon insu, Sa Majesté me fit la grâce de me choisir. J'ai remercié le Roi, la Reine, le Prince. Je n'ai pas oublié Bayeu. Maëlla lui aurait conseillé de me proposer ; j'ai donc remercié Maëlla lui-même. A toi et encore à toi. »

Goya peignit alors une nouvelle série de modèles de tapisseries. La valeur de ces compositions est, d'ailleurs, aussi contestable, à notre avis, que celle de ses premiers cartons de Santa Barbara. Pourtant, dès cette époque, la maîtrise de l'artiste commençait déjà à s'affirmer dans quelques-uns de ses petits tableaux de genre commandés par le duc d'Osuna et dans quelques portraits. Peu à peu les commandes commencèrent à affluer. Le 1er août 1786, Goya terminait ainsi une lettre à Zapater : « ... Aussi suis-je débordé à ce point que je ne sais, à cette heure, où donner de la tête, et surtout comment satisfaire à tant d'engagements acceptés. »

Très recherché par la haute société madrilène, il donnait lui-même des réceptions. Vers 1787, il réorganise sa maison [1]

1. Par ses lettres à Zapater, nous savons que Goya avait habité, en 1778, carrera de San Jeronimo, chez la marquise de Campollano, et, en 1782, calle Desengaño.

située un peu en dehors de la ville, sur les bords du Manzanarès ; c'est une maison peu grande, avec un rez-de-chaussée et un premier étage, entourée d'un vaste jardin avec de beaux arbres. Son cabriolet à deux roues est remplacé par une voiture à quatre roues traînée par deux mules que son frère Thomas avait achetées pour lui à Saragosse moyennant 7.687 reaux. Peut-être est-ce en vue de futures relations à l'étranger qu'il essaie, à ce moment, d'apprendre un peu la langue française ; on trouve en effet, quelques-unes de ses lettres écrites en français et adressées à Zapater en 1788 ; mais il est fort probable qu'il sut à peine notre langue ; en tous cas, il l'aura complètement oubliée lorsqu'il arrivera à Bordeaux en 1824.

Charles III mourut le 14 décembre 1788. Goya était alors âgé de quarante-deux ans. C'est maintenant que va commencer la plus belle période de sa vie d'artiste.

CHAPITRE II

LES ANNÉES DE GLOIRE ET D'EXIL

Goya nommé peintre de la Chambre. — La cour et la ville sous le règne de Charles IV ; les relations de Goya à Madrid et ses succès mondains. — *Les Caprices*. — Ferdinand VII et Joseph, « le roi intrus ». — *Les désastres de la Guerre*. — Retour de Ferdinand VII. — Goya à Bordeaux ; ses compagnons d'exil. — Derniers tableaux et lithographie ; le voyage à Madrid et le retour à Bordeaux. — Mort de Goya.

Charles IV monta sur le trône d'Espagne le 17 janvier 1789. Goya allait trouver en lui un protecteur aussi ardent que Charles III. Trois mois en effet après l'avènement du nouveau roi, l'auteur du *Saint Bernardin* était nommé peintre de la Chambre ; la nomination est ainsi annoncée par le ministre d'État au trésorier de la Cour :

Aranjuez, 25 avril 1789.

« Excellence, le Roi a daigné nommer Don Francisco Goya peintre de la Chambre avec tous les droits dont cette charge a joui aujourd'hui. Par ordre de Sa Majesté, je vous le fais savoir pour que vous assuriez l'exécution de sa volonté. Dieu vous garde pendant de longues années. »

Le comte de FLORIDA BLANCA.
Le marquis de VALDECARZANA.

Les autres peintres de la Chambre étaient Francisco Bayeu, Maëlla, Francisco Xavier Ramos, Eugenio Ximenez et Vicente Gomez. Tous ces artistes recevaient le titre d'Excellence.



Dans le milieu de corruption et de paresse où les souverains et les courtisans ne songeaient qu'aux plaisirs les plus frivoles, Goya trouva matière à exercer sans cesse son observation de grand satirique. Parti de son pauvre village d'Aragon pour arriver un jour en triomphateur à la Cour, il aurait pu répéter avec La Bruyère : « La ville dégoûte de la province, la cour détrompe de la ville et guérit de la cour. » Nulle part Goya n'eût été mieux placé pour comprendre la vanité des apparences et les bassesses qui se cachent sous le faste des brillantes cérémonies. C'est pendant les premières années du règne de Charles IV qu'il commença à graver la série de ses *Caprices*.

Sous Charles III, monarque grave, d'une piété austère, peu ami des fêtes, traditionnaliste, la Cour avait gardé « un cachet de monotonie et d'uniformité, interrompues seulement par les jours de fêtes officielles, fêtes réglées par un protocole sévère [1] ». Mais, vers la fin du siècle, à la Cour et à la Ville, le luxe augmente. La proclamation de Charles IV à Barbastro avait donné lieu à une parade très coûteuse, avec une brillante cavalcade où étaient

1. Altamira y Crevea. *Historia de España* ; Barcelone, 1911.

représentées différentes corporations ; les jours de fête, il y avait au Palais une singulière animation, et les réceptions étaient réglées avec un fastueux cérémonial. A Madrid, la société ne songeait qu'à jouir gaiement de l'existence : d'après Sempere, on dépensait annuellement cinq millions de réaux pour les plaisirs. Les divers événements de la famille royale, en particulier les naissances et les baptêmes, donnaient lieu à de grandes réjouissances publiques ; il en était de même pour les fêtes catholiques, surtout celle de San Isidro qui a inspiré à Goya une de ses toiles les plus exquises. Dans tous les quartiers de la ville, on dansait, sur les places publiques, au son de la guitare, de la clarinette, du clavecin, du tambourin et de la cornemuse. Après les représentations théâtrales, où l'on jouait des pièces à couplets, on dansait le fandango, la guaracha, le zorongo, l'arlequin, la chacona, la sarabande ; les bals masqués qui, à un moment, avaient été défendus, furent autorisés de nouveau par le comte d'Aranda [1]. Les courses de taureaux devinrent en grande faveur de 1789 à 1805, ainsi que tous les jeux, les exercices équestres, la pantomime.

La mode devenait de plus en plus élégante. Entre le souper et l'heure de l'Angelus, à la promenade du Prado, des couples passaient, gracieux et bruyants : les femmes, souples et savoureuses, créatures au teint mat, aux lourdes chevelures d'ébène, aux grands yeux de velours brun, avec leurs mantilles bordées de dentelles, leurs

1. Altamira y Crevea. *Ouvrage cité.*

jupes aux couleurs chatoyantes frangées d'or et d'argent, leurs éventails précieux ornés de miniatures ; les hommes — appelés alors par dérision les *petimetres*, à cause de l'imitation de la mode française —, en fracs vert anglais, avec des gilets blancs brodés, de grands tricornes de feutre, d'amples cravates de mousseline, de fins souliers surmontés de grosses boucles, des bas blancs, des capes écarlates. Un peu plus tard, les anciens costumes grec et romain, venus tout droit de Paris, moulèrent parfois les silhouettes cambrées de quelques jolies Madrilènes.

Encore qu'il n'eût pas subi depuis longtemps de changements, le costume populaire n'était pas moins pittoresque. Avec ses cheveux entourés d'une résille, le *majo* ou *manolo* portait la culotte serrée à la taille par une haute ceinture, le petit gilet, le pourpoint avec des boutons de filigrane, le chapeau rond ou pointu. La sémillante *manola*, que Goya a immortalisée dans ses *Manolas au balcon* portait la jupe cintrée, courte, avec les grands volants et le corsage court et bordé avec de petites manches ; une vaste mantille était jetée sur ses épaules.

Dans les rues de la capitale, le long des rives du Manzanarès aux eaux jaunâtres et desséchées, à la Puerta del Sol qui n'avait alors comme édifices que l'hôtel des Postes et l'église de Buen Retiro, c'était, à partir du printemps, sous le ciel uniformément bleu et dans la poussière grise de Madrid, une éclatante fête de couleur et de mouvement. Pour Goya, chez qui la fièvre de la vie était l'aliment indispensable du génie, tout ce spectacle autour de lui, au Palais Royal et à la ville, était une

source d'inspiration passionnée. Désormais maître absolu de sa technique, il pouvait, dans cette ambiance charmante et pittoresque, se laisser emporter sans crainte par l'excès de sa sensibilité,

Ses petits tableaux de mœurs pour les palais de Benavente, de Chinchin, de Fernan-Nunez, de Santa-Cruz, de Villafranca — *l'Accident de voyage, le Mai, la Procession dans un village* [1], etc. — ont dû être exécutés vers cette époque. *Le Carnaval, la Maison des Fous* et *les Flagellants*, de l'Académie de San Fernando, datent probablement de 1793 [2]. Quelle différence avec ses premières œuvres ! La vie déborde de ces tableaux. Parti de l'analyse assez sèche, Goya est arrivé maintenant à la plus libre des synthèses, et il va donner bientôt toute sa mesure dans ses splendides fresques de San'Antonio de la Florida, peintes en 1798.

Nommé, le 31 octobre 1799, premier peintre de la Chambre, charge qu'il partageait avec Mariano Maëlla, Goya qui recevait 50.000 reaux de traitement annuel, plus une indemnité de 500 ducats pour sa voiture, était alors l'artiste le plus en vue et le plus acclamé de l'Espagne.

Il n'est pas douteux — et l'expérience le confirme tous les jours — qu'en général, la célébrité bruyante et les succès mondains soient funestes aux artistes les mieux doués. Ainsi que Rubens et Van Dyck, Goya échappe à cette règle. Bien plus, il semble que l'apogée de son talent se trouve précisément au moment où il est le

1. Appartenant au duc de Montellano.
2. Selon M. Richard Oertel (*Francisco de Gova*).

plus adulé dans la haute société madrilène. Les souverains, le premier ministre Godoy qui lui donne sans cesse des témoignages d'amitié, tout ce que Madrid compte de haut et de noble s'arrache Goya. On parle beaucoup de ses liaisons galantes avec la duchesse d'Albe, avec la célèbre actrice la Tirana, avec d'autres encore. Non seulement il triomphe dans les salons, mais des écrivains proclament sa gloire. Quintana n'a-t-il pas célébré le génie de Goya dans une dédicace en vers, — vers banalement grandiloquents, d'ailleurs, avec une singulière indigence d'images, et qui donnent un triste aperçu de ce qu'était la poésie espagnole au seuil du XIXe siècle ?

En témoignage d'amitié et de respect,
Je t'offre ces faibles vers,
Echos incertains de mon humble lyre.
Reçois-les, oh ! Goya ! Ainsi, s'ils étaient
Dignes de toi, et si, en leurs échos sonores,
Ils pouvaient donner le céleste plaisir
Qu'on voit dans tes tableaux magiques,
Alors ma poésie fougueuse,
Egale à ton pinceau tout-puissant,
Maintenant aussi pourrait t'émouvoir.
Mais quelle peine inutile ! Les ailes
Manquent à l'ambition et manquent au désir,
Et le ciel qui prodigue tant
Ses dons partout, cache avec avarice
Celui du génie et sa céleste flamme.
Il est beau de naître lorsque le Sort heureux
D'aussi prodigieux dons orne l'esprit
Dont l'Art élargit les frontières !
Il est doux de voir les arbitres du monde
Déposer leur orgueil, aller avec des paroles flatteuses
S'enquérir de la vie du grand peintre.

Une telle existence, le pouvoir ne parvient à la leur donner,
Tandis qu'à leurs pieds tremble la terre
Et que l'univers stupéfait les contemple.
Ecoutez la patrie s'écrier : « Oh ! sauve,
Sauve ma gloire et ma splendeur! Tu ajoutes
Un laurier nouveau à mon front orgueilleux :
Pour toi je m'élève plus splendide,
Et mon nom est ébruité de génération en génération.
Je ressens une nouvelle admiration et une gloire nouvelle. »
. . . .
. . . .
Sans cesse, le fier Anglais va, dans l'heureuse Italie,
Adorer l'ombre du grand Raphaël...
Oui, il viendra aussi, ô Goya ! le jour où, devant ton nom,
L'étranger s'inclinera avec extase.
Je te le jure : l'heureuse audace
De ton ardent pinceau, l'élégance,
La superbe attitude, la grâce tendre,
Cette brillante et magique harmonie
Avec laquelle en tes belles teintes, les couleurs
De tes lumières, de l'aube et de l'Orient
Se manifestent, doucement victorieuses,
Appellent l'éternité. O étranger
Qui, abandonnant les lares paternelles,
Pour voir et admirer, traverses les mers,
Poursuis rapidement ta route
Et viens en Espagne : deux siècles d'ignorance
N'ont pas encore éteint l'ardeur divine
Qui a illuminé Murillo et Velazquez.
Avec cette même ardeur, la Nature a orné le front
De Goya, et, à sa superbe audace,
Une autre fois, celle-ci s'est laissée surprendre.
O gloire sans égale ! Jouis d'elle, et suis,
Artiste souverain, le grand sentier
Où l'envie t'admire avec terreur.
Quant à moi, que pourtant le ciel n'a pas gratifié
De dons aussi élevés, j'affronterai, confiant,

Le jugement de la Postérité, si, un jour, entendant
Mon nom, Elle déclare : « Il aima les arts,
Il aima les vers : sa modeste Muse
N'inspira jamais ni la bassesse ni la servitude.
Batilo, l'immortel, accorda sa lyre ;
Il aimait Goya ! Ainsi quoique la fortune
Ne l'ait pas doté du génie, toujours exalté
Par la beauté de l'œuvre du peintre et par sa splendeur immense,
Il prodigua devant le mortel divin chez qui luisait la flamme,
Le noble encens de son admiration. »

Cet « encens de l'admiration » n'enivra jamais Goya. N'attachant à la vogue que la part toute relative de considération qu'elle mérite, il poursuivit son idéal sans jamais se préoccuper de plaire à la foule. Aucun artiste n'a été plus scrupuleusement probe envers soi-même et plus éloigné des concessions aux puissants du jour. Quand il peint les portraits équestres du Roi et de la Reine, et, plus tard, sa prodigieuse *Famille de Charles IV* — qui est peut-être avec *les Syndics* de Rembrandt le plus beau tableau de portraits groupés existant dans tous nos musées d'Europe —, il va pousser cette indépendance jusqu'à une audace de pinceau invraisemblable et que seul peut permettre le génie. Mais il est de ces enfants terribles auxquels on pardonne tout.

On lui pardonne même sa série des *Caprices*. Un moment, il est vrai, la publication en est suspendue. L'Inquisition s'est émue et a cherché à se venger de l'artiste assez téméraire — téméraire comme Erasme — pour flageller ainsi dans des caricatures la paresse, la débauche et l'hypocrisie du clergé et des classes dirigeantes. Mais

ni Charles IV ni le Prince de la Paix, Godoy, ne permettent qu'on touche à leur peintre. Afin de sauver la situation, le Roi déclare publiquement que c'est lui qui a commandé ces planches, et, par une ordonnance du 6 octobre 1803, la chalcographie royale fait l'acquisition des quatre-vingts planches et de deux cent quarante exemplaires tirés par l'artiste qui reçoit une nouvelle pension de 12.000 reales.

***

1808 ! Date néfaste dans l'histoire de l'Espagne. Dès le commencement de l'année, les Français occupaient plusieurs villes : Saint-Sébastien, Pampelune, Figuères et Barcelone ; au mois de mars, Murat était à Madrid. Ni Charles IV, pourtant, ni Godoy ne semblaient se préoccuper du péril qui menaçait la couronne. Bientôt Charles IV est forcé d'abdiquer en faveur de son fils Ferdinand. Acclamé par une foule en délire, le nouveau roi Ferdinand VII entre dans Madrid ; les femmes jetaient des fleurs sur son passage et les hommes étendaient leurs manteaux sous les pieds de son cheval[1]. Cependant, à Madrid, la foule est irritée de la présence des troupes françaises : le 1er mai, Murat est sifflé sur la promenade du Prado ; le lendemain, éclate une violente émeute et Murat fait fusiller à la montagne Principe Pion quelques centaines de prisonniers tombés entre ses mains. Goya a fixé une scène de cette terrible répression dans le tableau

1. Desdevizes du Dezert. *Histoire générale*, par Lavisse et Rambaud (tome IX).

célèbre qu'on peut voir aujourd'hui au Musée du Prado.

Puis c'est l'infâme guet-apens machiné à Bayonne par Napoléon. Après avoir menacé de mort Ferdinand s'il ne se soumettait pas immédiatement, l'empereur met sur le trône d'Espagne son frère Joseph Bonaparte. Le règne de Joseph — *el rey intruso* (le roi intrus) — va durer six ans, pendant lesquels l'Espagne, envahie par les armées de Napoléon, va défendre son indépendance avec un héroïsme farouche et admirable.

Ici se place dans la biographie de Goya un point troublant et qui n'est assurément pas à son honneur.

L'artiste qui, de toute la force de son génie, devait flétrir, dans ses *Désastres de la Guerre*, l'oppression napoléonienne, n'hésita pas à se mettre au service du Roi Joseph et fut décoré de la légion d'honneur. Il fit le portrait du « roi intrus ». Il fut même chargé, avec Maëlla et Napoli, de choisir cinquante tableaux pour les envoyer en France, au musée Napoléon. Parmi les tableaux choisis, il y en avait de Velazquez, de Murillo, du Mudo, de Collantes, d'Orrente, d'Herrera, de Zurbaran, de Coëllo, de Morales, d'Alonso Cano, de Juan Bautista del Mazo.

C'est sous le règne de Joseph que Goya exécuta ses plus admirables eaux-fortes. Outre *les Désastres de la Guerre*, il grava alors *la Tauromachie* et les *Proverbes*.

***

Quand Ferdinand VII reprit sa couronne en 1814, il

songea tout d'abord à châtier les « afrancesados » qui s'étaient affiliés au parti napoléonien. Il semblait oublier qu'il avait été personnellement d'une lâcheté n'ayant d'égale que sa sottise, lui qui, le 22 juin 1808, de sa résidence à Valencey, écrivait à Napoléon : « Je vous complimente sincèrement tant en mon nom personnel qu'en celui de mon frère et de mon oncle, à propos de l'installation de votre bien-aimé frère Joseph sur le trône d'Espagne. » Cependant, des écrivains et des artistes furent poursuivis. Goya l'aurait été sans l'intervention d'un de ses compatriotes, Duaso y Latre, qui, après avoir été prêtre, avait acquis une certaine notoriété comme littérateur et comme philosophe. Véritable esprit encyclopédique, Duaso y Latre avait une telle influence qu'il put détourner de Goya le ressentiment du monarque. Aussi l'artiste ne tarda-t-il pas à retrouver son crédit auprès de Ferdinand VII dont il devint le peintre de la Chambre : « Tu as mérité en notre absence l'exil et plus que l'exil, dit Ferdinand à Goya ; mais tu es un grand artiste et nous oublions tout. »

Au retour de Ferdinand VII, Goya était dans sa soixante-neuvième année. Sa femme était morte ; il ne lui restait plus qu'un fils marié. Sa surdité, dont il avait commencé à ressentir les premières atteintes en 1792, était maintenant complète. On comprend sa détresse morale pendant ces jours sombres : le pays était en proie à une crise qui menaçait singulièrement l'avenir national. Le séjour de Madrid, où l'artiste avait vécu en triomphateur choyé et acclamé, lui devenait peu à peu

Pl. VI



Photo Giraudon, Paris.

LA PRAIRIE DE SAN ISIDRO

(Musée du Prado, Madrid.)

intolérable, surtout depuis qu'il en avait vu partir tous ses amis. En 1823, le sol espagnol fut de nouveau en proie à l'occupation de l'armée française sous les ordres du duc d'Angoulême. C'en était trop : Goya demanda une permission pour aller en France, à Plombières, sous prétexte d'aller prendre les eaux. Un congé de six mois lui fut accordé (30 mai 1824).

***

Malgré ses soixante-dix-huit ans, il partit seul. Après un voyage long et pénible, il arriva à Bordeaux dans les premiers jours de juin.

A Bordeaux, Goya retrouva heureusement plusieurs amis d'Espagne réfugiés là à la suite des proscriptions de Ferdinand VII : Moratin, l'auteur du *Oui des jeunes filles* et de *la Petimetra* ; Manuel Silvela ; Juan Bautista Muguiro, l'ancien banquier ; José Pio de Molina, qui avait été alcade major sous Joseph Bonaparte ; José de Carnero, auteur d'un mémoire adressé à Ferdinand VII pour la justification des réfugiés qui s'étaient ralliés au « roi intrus » ; José Manuel Alea, le traducteur de *Paul et Virginie* ; le graveur Peleguer qui avait reproduit sur cuivre le *Saint François de Borgia*, de la cathédrale de Valence [1]. La famille de Goicoechea, alliée à celle de son fils, habitait également Bordeaux.

Goya passa trois jours dans cette ville, couchant et

1. Paul Lafond. *Les dernières années de Goya en France* (*Gazette des Beaux-Arts*, février, mars 1907).

prenant ses repas chez ses amis Silvela et Moratin « qui tenaient un pensionnat de jeunes gens et rédigeaient un journal destiné à disparaître faute de fonds »[1] ; puis, muni de lettres de recommandation il partit pour Paris qu'il ne connaissait pas encore.

Ses amis ne le voyaient pas sans inquiétude se mettre de nouveau en route. Moratin écrit à ce sujet à son ami Melon :

« ... Goya est en effet arrivé, vieilli, alourdi, affaibli, sans savoir un mot de français, sans un domestique ; qui plus que lui en aurait besoin ? et cependant très satisfait et très désireux de voir le monde. Il est resté ici trois jours ; pendant deux jours, il mangea avec nous comme un jeune élève ; je lui ai conseillé de revenir en septembre, de ne pas se laisser embourber dans Paris, ni surprendre par l'hiver qui l'achèverait. Il emporte une lettre pour Arnao de façon que celui-ci s'occupe de lui et prenne à son égard toutes les précautions dont il a besoin, et qui sont nombreuses, dont la principale, à mon avis, est de ne sortir qu'en voiture ; mais voudra-t-il s'y soumettre ? Plus tard, nous saurons si ce voyage l'aura laissé vivant. Je serais très peiné s'il lui arrivait quelque malheur. »

« Leandro MORATIN. »

Le voyage s'effectua sans accidents, ainsi que nous l'apprend cette nouvelle lettre de Moratin :

Bordeaux, 8 juillet 1906.

« Goya est bien arrivé à Paris. Grâce à la lettre de recommandation que je lui avais remise pour Arnao,

1. *Id.*

celui-ci à pris soin de le conduire et de le diriger autant que possible, et, dès son arrivée, l'a établi chez un cousin des parents de sa belle-fille. Il se propose de continuer à s'occuper du jeune voyageur et s'est chargé de nous le renvoyer pour le mois de septembre. »

« Leandro MORATIN. »

On peut supposer avec quelle émotion Goya vit, à Paris, les œuvres des jeunes peintres de l'École romantique. En 1824, Géricault venait de mourir ; mais Delacroix exposait *le Massacre de Scio* et *le Tasse dans la prison des fous*. Goya ne vit pas Delacroix, mais s'entretint avec Horace Vernet ; dans sa jeunesse, il avait rencontré, à Rome, Joseph Vernet.

Malgré la courte durée de son voyage, Goya trouva moyen, à Paris, de peindre deux portraits : ceux de Dona Manuela Alvarez de Coinas y Ferrer et de son époux Joaquin Ferrer, qui devait devenir, en 1841, président du Conseil en Espagne.

Les deux portraits, de grandeur naturelle [1], sont loin de manquer d'intérêt. La facture en est sombre, avec des blancs éclatants dans les cols. Les caractères des physionomies y sont vigoureusement exprimés malgré une construction assez incertaine : l'homme est maigre, imberbe, non sans quelque lointaine ressemblance avec Lamartine ; la femme est assez grasse, et son portrait est plus modelé, d'une facture moins rugueuse que celui de Joaquin.

1. $0^m,73 \times 0^m,60$. Datés de Paris.

Après deux mois de séjour à Paris, Goya rentra à Bordeaux. Il s'installa d'abord, au nº 24 du cours de Tourny, dans un appartement agréablement situé. Plus tard, vers le 30 octobre 1825, il devait habiter, au nº 10 de la rue de la Croix-Blanche, une petite maison particulière avec un jardin.

Dès son arrivée à Bordeaux, il avait fait venir auprès de lui une vieille amie de Madrid, Mme Leocadia Weis, et sa fille, Rosario Weis, âgée de dix ans. Il put ainsi vivre en famille. Moratin nous parle de leur installation :

Bordeaux, 20 septembre 1824.

« Goya est installé avec la Señora et les mioches dans un bon appartement fort bien situé. Je crois qu'il pourra y passer commodément l'hiver. Il veut me portraicturer ; j'en conclus que je dois être bien beau pour que de si habiles pinceaux aspirent à multiplier mes effigies. »

Quelle était cette Mme Weis ? « Une terrible femme, nous dit M. Paul Courteault[1], la turbulence en personne ; avide de distractions, toujours en mouvement, elle entraînait, malgré lui, le vieillard pestant et grognant, dans ses courses incessantes à travers Bordeaux. Elle était passionnée pour le cheval, et le cirque olympique des frères Gallien, installé dans la rue du Manège, qui lui doit son nom, n'avait pas de spectateurs plus assidus que cet étrange couple. On les voyait aussi à la foire et le long

1. Paul Courteault. *A propos du séjour de Goya à Bordeaux.* Bordeaux, imp. Gounouilhou, 1908.

Pl. VII



Photo Giraudon, Paris.

LA MAISON DES FOUS

(Académie de San Fernando, Madrid.)

du port. Bernadau, qui aimait à y promener sa flânerie hargneuse, dut souvent y rencontrer le vieux Goya, drapé dans sa cape et coiffé du bolivar énorme qui couvre son chef dans le portrait placé en tête des *Caprices*, ou comme dans un petit croquis à la plume, fait à Bordeaux, de l'extraordinaire casquette à visière qui lui donnait l'air important et grincheux d'un vénérable pipelet et qu'il emporta dans la tombe. »

D'après la correspondance de Moratin, on peut croire qu'il y eut quelquefois des disputes dans le ménage où, selon l'expression même du poète, ne régnait pas la meilleure harmonie. Au retour de leurs promenades à travers la foire, Goya crayonnait de curieux croquis de baladins, de saltimbanques et de monstres, montreurs de serpents, dompteurs de crocodiles, homme-squelette [1]. Le spectacle des exécutions capitales lui inspira aussi des dessins macabres comme cette composition un peu sommaire représentant un condamné montant à la guillotine *(castigo francés)*.

Goya s'occupait avec une tendresse toute paternelle de sa filleule, la petite Rosario à laquelle il croyait de grandes dispositions artistiques. Pour apprendre le dessin, l'enfant fut d'abord envoyée chez un marchand de papiers peints nommé Vernet où elle passa deux ans, puis chez le peintre Antoine Lacour, qui avait été le disciple de David. Presque tous les jours, Goya la conduisait à son

1. Sous le dessin de l'homme-squelette on peut lire cette légende écrite de la main de Goya : Claudio Ambrosio Lurat, llamado el Esqueleto viviente en Bordeaux año 1826.

cours et s'intéressait aux travaux des élèves. Demeuré caustique malgré le poids des années et des chagrins, il se moquait des méthodes d'enseignement : « Toujours des lignes et jamais de corps, disait-il. Mais où donc trouvent-ils des lignes dans la nature ? Moi je n'y vois que des corps éclairés et des corps qui ne le sont pas, des plans qui avancent et des plans qui reculent, des reliefs et des enfoncements. Mon œil n'aperçoit jamais ni linéaments ni détails. Je ne compte point les poils de la barbe de l'homme qui passe, et les boutonnières de son habit n'arrêtent pas davantage mon regard. Mon pinceau n'y doit pas voir mieux que moi. A l'encontre de la nature, ces maîtres candides sont presque toujours fictifs et menteurs. Ils ahurissent les jeunes élèves en leur faisant tracer, de leur crayon le mieux taillé, et pendant des années, des yeux en amande, des bouches en arc ou en cœur, des nez en 7 renversé, des têtes en ovale. Ah ! qu'ils leur donnent donc la nature ! C'est le seul maître de dessin... »

Il semble néanmoins que la jeune Rosario fit de rapides progrès. Goya parle d'elle avec admiration. Les travaux ultérieurs de Rosario Weis, dont on put voir plus tard un médiocre tableau[1] au musée de Bordeaux, nous prouvent, toutefois, que le vieux maître, qui conservait sa candeur charmante, était plein d'illusions à l'égard de sa filleule. Il écrivait à son ami Joaquin Ferrer :

1. *La Sylphide*. Ce tableau a été transporté au Lycée de jeunes filles. Rosario Weis mourut à Madrid, le 31 juillet 1840, à vingt-six ans, des suites d'une frayeur qu'elle avait eue, en sortant de donner une leçon à la jeune reine Isabelle.

« A Don Joaquin Ferrer, rue Bleue, n° 15, Paris.

Bordeaux, 28 décembre 1824.

« Mon très cher ami,

« ... Cette étonnante enfant veut apprendre la miniature et je le veux aussi, car c'est peut-être le plus grand phénomène qu'il y ait au monde de faire à son âge ce qu'elle a fait. Elle possède des qualités spéciales, comme vous verrez. Si vous me faites la grâce d'y contribuer, je tâcherai de l'envoyer à Paris pendant quelque temps ; mais je voudrais que vous la considériez comme si elle était ma fille. Je vous revaudrais cela soit avec mes œuvres, soit avec mes biens. Je vous envoie un petit échantillon de son savoir dont tous les professeurs de Madrid ont été émerveillés, et tout particulièrement l'incomparable M. Martin. Si je ne craignais d'augmenter le poids de ma lettre, je vous en enverrais bien davantage. »

Lorsqu'il ne sortait pas avec Mme Weis ou avec Rosario, Goya allait parfois retrouver ses amis Moratin, Silvela et Muguiro chez un autre réfugié espagnol nommé Braulio Poc. Ancien combattant du siège de Saragosse, Poc s'était établi chocolatier à Bordeaux, rue de la Petite-Taupe (aujourd'hui rue de la Huguerie). Son magasin était devenu un foyer de discussion politique. « On y condamnait à mort Ferdinand VII ; on commentait les nouvelles que donnaient *l'Indicateur* et *le Mémorial* sur les choses d'Espagne, nous apprend M. Paul Courteault. Quand le vacarme devenait trop assourdissant, le maître

de la maison décrochait sa guitare, et la discussion s'achevait en une *jota* apaisante. Dans un coin de la boutique, Goya, sourd et insensible au bruit, croquait les assistants en se contraignant à faire passer les lignes de son dessin par quatre points jetés au hasard sur le papier. »

Le meilleur conseiller de Goya était l'imprimeur Jacques Galos, dont il avait fait la connaissance en arrivant à Bordeaux. Originaire des Basses-Pyrénées, Galos, qui devait un jour siéger au Parlement français, avait longtemps habité Pampelune. Il aida Goya non seulement de ses bons avis, mais aussi, à l'occasion, de sa bourse ; il était son banquier. Goya se montrait, d'ailleurs, souvent préoccupé de sa situation financière et, à ce sujet, il écrit à son fils :

« A D. Javier de Goya, Calle de Valoerde 15, Madrid.

« Cher Javier, tes appréciables lettres m'ont manqué aux trois derniers courriers. Sans en connaître le motif, je ne te cacherai pas à cet égard mon inquiétude. Quelqu'un de vous serait-il malade ? Mais je vais tous les jours voir Don Martin, et on m'assure qu'il n'y a rien de mauvais.

« Me serais-je trompé en proposant d'employer l'argent touché sur les *mensualités* en une valeur des plus solides ? Il ne me semble pas qu'il y ait là motif à te déplaire, car il pourrait m'arriver comme au Titien de vivre jusqu'à quatre-vingt-dix-neuf ans, et de n'avoir pas d'autres ressources ; de plus, ce titre doit passer à mes héritiers, ainsi que je l'ai dit à Don Martin, lorsqu'on a traité, arrêté les conditions et qu'on m'a fait signer les reçus. En vérité,

je n'en sais pas davantage, sauf que la rente courait depuis le 7 ou le 9 et que les six mois seraient dus en avril. Je n'ai rien non plus qui puisse certifier ce contrat et je ne sais s'il m'en sera donné quelque garantie. Don Martin m'a dit hier que M. Galos garderait l'imprimé pour pouvoir toucher.

« Toutes ces choses me font passer de mauvaises heures, et il me vient aussi à la pensée, qu'on pourrait me refuser l'ajournement — on ne me donnerait rien si l'on me retirait mes appointements ; je me mettrais alors en chemim quelque mauvais qu'il fît. Je t'ai déjà dit tout cela dans une autre lettre, et, bien que cette ville me plaise, ce n'est pas là un motif suffisant pour abandonner les miens et la patrie.

Ton père,

« Fr. de GOYA. »

Cette pensée d'un retour à Madrid avant l'expiration de son congé, afin d'y régler ses affaires, tourmentait beaucoup Goya. On en peut juger par cette lettre de Moratin :

14 avril 1825.

« Goya, avec ses soixante-dix-neuf pâques fleuries, ne sait ni ce qu'il espère, ni ce qu'il désire. Je lui conseille de rester tranquille jusqu'à la fin de sa licence de séjour. La ville lui plaît ainsi que le pays, le climat, la nourriture, l'indépendance et la tranquillité dont il jouit. Depuis son arrivée, il n'a eu à souffrir d'aucun des maux qui l'incommodaient là-bas, et cependant, par moments, il se met dans la tête qu'il a beaucoup à faire à Madrid ; si nous le

laissions faire, il se mettrait en route sur une mule rétive, avec sa couverture, son manteau, ses étriers de noyer, son outre et son bissac. »

Cependant Goya abandonne son projet. Malgré ses quatre-vingts ans tout proches et sa vue qui baisse singulièrement, il travaille encore. Il s'amuse à peindre avec tout ce qui lui tombe sous la main et jusqu'à des torchons, de gros papiers, des plaques de zinc, des morceaux de bois. Il ébauche des natures mortes, des scènes foraines. Ces ébauches sont souvent effacées le lendemain et remplacées par d'autres [1]. Il peint également des portraits et il en peindra, du reste, jusqu'aux derniers jours de sa vie. A la fin de l'année 1824 et en 1825, Goya a exécuté également de nombreuses miniatures sur ivoire, avec du noir de fumée :

« A D. Joaquin Ferrer.

20 décembre 1825.

« C'est vrai que, l'hiver dernier, j'ai peint sur ivoire, et j'ai une collection de près de quarante de ces essais. Mais c'est un genre de miniature originale et que je n'ai jamais vu, parce qu'elles ne sont pas exécutées au pointillé et qu'il s'y trouve des choses qui ressemblent au pinceau de Velazquez et à celui de Mengs.

« Soyez très reconnaissant de ce griffonnage, car je manque de vue, de pouls, de plume, d'encrier et je n'ai en abondance que de la bonne volonté. »

1. P. Lafond. *Gazette des Beaux-Arts* ; déjà cité.

A ce moment, il songea aussi à donner une suite à ses *Caprices*. Son imagination était demeurée toujours aussi féconde.

30 décembre 1825.

« Ce que vous me dites des *Caprices* ne peut se faire ; j'ai cédé les planches au roi il y a plus de vingt ans, ainsi que les autres que j'avais alors gravées, qui se trouvent à la Chalcographie de S. M. Je n'irais certes pas les copier, ayant aujourd'hui de meilleures trouvailles qui pourraient se vendre plus utilement. »

Goya abandonna ce projet. Mais il eut encore, à soixante-dix-neuf ans, un dernier coup de génie, avec ses lithographies : la *Danse espagnole*, le *Coup d'épée*, et surtout les quatre admirables compositions des *Courses de taureaux*, qui furent tirées en 1825[1].

Déjà il s'était essayé à ce procédé pendant ses dernières années à Madrid. Cette fois-là, il atteignit la maîtrise. Dans la série des *Courses de taureaux*, le sentiment puissamment dramatique s'allie avec une ampleur d'exécution qui en font peut-être avec *les Désastres de la guerre* la merveille de son œuvre gravé. Ces lithographies que rappelleront un peu celles de Delacroix, l'artiste les exécutait sur son chevalet, la pierre posée verticalement ou obliquement comme une toile. Il ne prenait même pas

1. A la vente de Delacroix, on a trouvé un exemplaire de cette lithographie de Goya.

la peine de tailler ses crayons, les maniant comme des pinceaux et procédant par des frottis : il couvrait généralement la pierre d'une teinte grise uniforme et enlevait ensuite avec la pointe d'un rasoir les parties à éclairer, après quoi le crayon venait redonner çà et là des vigueurs. « Il fit ainsi sortir une fois de la teinte noire du fond et sans aucune retouche un curieux portrait », dit M. Laurent Matheron [1] qui tenait sans doute ce détail du jeune peintre Antonio de Brugada, le fidèle ami de Goya pendant ses derniers jours. Goya, pour exécuter ses lithographies, restait debout, s'éloignant à chaque instant pour juger de l'effet d'ensemble.

Il avait, semble-t-il, un vif désir de trouver quelques débouchés pour la vente de ces estampes. A ce propos, il écrit à son ami Joaquin Maria Ferrer, le 6 décembre 1825 :

« Très estimable ami,

« M. de Baranda allant à Paris, je vous ai envoyé par lui un essai lithographique qui représente une *fiesta de novillos* pour que vous l'examiniez, ainsi que l'ami Cardeno ; si vous le trouvez digne d'être répandu, je vous en enverrai autant d'exemplaires qu'il vous conviendra. J'ai joint cette lettre aux estampes, et, restant sans nouvelles, je viens vous prier de nouveau de me renseigner. car j'ai achevé trois autres planches de mêmes dimensions sur d'autres sujets de taureaux.

Votre affectueux serviteur et ami,

« Fr. de GOYA. »

1. Laurent Matheron. *Goya*.



Photo Giraudon, Paris.

LES JEUNES

(Musée de Lille.)

Deux semaines plus tard, nouvelle lettre à Ferrer :

« Mon estimable ami,

« Je comprends ce que vous me dites au sujet des estampes de taureaux ; mais j'avais pensé les faire voir aux artistes et aux amateurs qui abondent dans cette grande ville. De plus, étant donné le nombre des personnes qui les auraient vues, je pensais qu'il eût été facile de les donner à un marchand d'estampes pour un prix modeste, sans dire mon nom. »

« Fr. de GOYA. »

Ces admirables lithographies n'eurent malheureusement aucun succès, et Ferrer ne trouva point d'acquéreur. Goya en conçut-il un certain dépit à l'égard des Français ? C'est assez probable. Moratin y fait allusion un peu plus tard, au moment de l'expiration du congé de l'artiste, dans une lettre où il parle du départ imminent de celui-ci pour l'Espagne.

« ... Dans trois ou quatre jours, le voyage de Goya sera arrêté, arrêté comme toujours il arrête ses voyages. Il part seul, mécontent des Français. S'il a la chance que rien ne lui arrive de fâcheux en route, tu pourras t'en féliciter, et s'il n'arrive pas, ne t'en étonne pas, car le moindre accroc peut le faire mourir dans un coin d'auberge. »

« Leandro MORATIN. »



Goya arriva sain et sauf dans son pays natal. A Madrid, le roi Ferdinand VII, voulant conserver son effigie, exigea que le vieux maître posât devant Vicente Lopez. Si l'on en juge par les portraits que Goya a faits de lui-même, celui de Lopez doit être ressemblant. Avec son masque glabre et durement sillonné, sa lèvre inférieure dépassante, ses larges mâchoires, son front bossué haut et dégarni, ses sourcils épilés disposés en forme d'accent circonflexe renversé, ses traits creusés, ses yeux très noirs et profonds dont l'un, par habitude professionnelle, cligne un peu pour mieux voir les masses, il a sans doute, le vieux lutteur fatigué, quelque chose de Beethoven, cet autre sourd de génie ; mais avec plus de sensualité, de violence et de mépris. Quand le portrait fut fini, Goya, à son tour, voulut faire celui de Lopez. On prétend qu'à cause de sa main tremblante, il fut obligé de laisser tomber la palette. Cette version est assez improbable, car il existe postérieurement à cette date, des portraits de Goya, — celui de Muguiro, par exemple —, où la touche est encore ferme ; il y a lieu de supposer, bien plus simplement, que Goya était trop pressé pour achever le portrait de Lopez.

Si court qu'il fût, ce séjour à Madrid dut être, pour le vieillard, d'une poignante mélancolie. Il retrouva, telle qu'il l'avait laissée, sa quinta de San Isidoro où, autrefois, il avait passé tant d'heures triomphales, où tout ce

que Madrid comptait de célébrités parmi les hommes d'État, les écrivains et les princesses, était venu l'aduler. Non loin de sa quinta, sur l'autre rive du Manzanarès, il put pénétrer dans la chapelle de San Antonio de la Florida et regarder, tout là-haut, sous la coupole, ces fresques — admirable symphonie de carmins, de roses, de gris et de bleus opalins — qui apportent comme une joie immense de la couleur, comme un vol de papillons avec toute la palpitation de la vie ailée, au milieu de cette humble petite église morne, grise, rectiligne et sans ornements. Près de vingt-huit ans s'étaient écoulés depuis qu'il les avait peintes ! Avec ses yeux affaiblis, pouvait-il encore seulement voir distinctement son œuvre ? Tout cela, c'était le passé qu'il laissait bien loin derrière lui. Et, après avoir embrassé son fils Xavier, Goya, accompagné de son petit-fils Mariano, jeta un dernier regard sur Madrid, et, muni d'un congé illimité, il reprit, douloureusement résigné, le chemin de l'exil.

***

De retour à Bordeaux, il peignit encore un peu, la plupart du temps à la loupe. Le portrait de Muguiro date de cette époque. A coup sûr, ce n'est pas l'un des plus mauvais de Goya. A part les mains dont l'exécution est lâchée, comme dans beaucoup d'autres de ses portraits, le dessin est encore nerveux, caractéristique ; la tête est bien établie, les yeux sont admirablement enchâssés, et la bouche est singulièrement expressive. C'est proba-

blement le dernier tableau important peint par Goya.

Appuyé au bras de son ami Antonio de Brugada, il faisait encore quelques promenades. Pour tâcher de le distraire, le jeune peintre de marines jouait souvent au piano des airs nationaux d'Espagne, et Goya, qui n'entendait pas, suivait encore avec une attention émue le mouvement des mains sur le clavier.

Dans ses derniers jours, le vieil artiste eût la nostalgie du pays natal. Il avait surtout un ardent désir de revoir les siens, comme en témoignent ces deux lettres à son fils Javier :

Bordeaux, 17 janvier 1828.

« Cher Javier,

« Ta dernière lettre contenant des nouvelles de tes voyageurs à Gibraltar me rend fou de joie. La journée s'est passée, et tu recevras celle-ci avec un peu de retard, mais qu'importe ! Pourvu qu'ils viennent ici passer une ou deux années avec toi ! Je suppose, comme cela doit être, que vous habiterez chez moi tout le temps que vous passerez à Bordeaux, soit à l'aller soit au retour de Paris ; au moins je me l'imagine et je prépare déjà tout pour la réception de votre séjour. Il est nécessaire que tu me préviennes d'avance de leur départ de Barcelone et de tout ce que tu fais, le tout avec soin et que rien ne t'échappe. Tu sais déjà ce que nous avons chez Galos, et que tout vous appartient.

« Hier on m'a dit qu'on avait assassiné Pallardo, et j'en été profondément peiné.



Photo Giraudon, Paris.

DOÑA ISABEL COBOS DE PORCEL

(National Gallery, Londres.)

« Je n'ai pas de meilleurs moments que ceux où je reçois une lettre de toi. Tous mes compliments aux Muguiro ; dis-leur que je leur suis très reconnaissant des amabilités qu'en ont reçues les voyageurs à Gibraltar ; tous mes compliments également à la famille et aux amis.

Ton père qui t'embrasse,

« Fr. de GOYA. »

« Mille choses à D. Raphaël Estève, car je me souviens beaucoup de lui. »

Deux mois après, Goya écrit de nouveau à son fils au sujet de ce voyage :

« A D. Fran. Javier de Goya,
Calle de Valverde, nº 15, Madrid.

« Cher Javier,

« J'ai reçu ta lettre du 3 mars. Je vois que tu as bien raison de regretter la décision de tes voyageurs ; mais j'espère réaliser ton désir et le mien de les voir aller à Paris et faire un long séjour dans cette ville (Bordeaux) préférable pour eux et offrant des facilités plus grandes que Paris pour ce qui est nécessaire à Mariano. Qu'ont-ils besoin d'autre chose ? Il faut que tu viennes aussi ; vous dépenserez moins, l'aller et le retour peut être ainsi plus avantageux. Je supporterai leurs dépenses ici et à Paris, car tu sais bien ce qu'a Mariano chez Galos. L'autre jour, en allant toucher le montant d'une mensualité, je lui ai

demandé combien il manquait pour que la rente s'élevât à 12.900 réaux ; il m'a répondu : 3.000 francs de capital ; moi, je n'en savais rien ; toi qui es si curieux, le savais-tu ? Si non, regarde-le dans tes papiers.

« J'attends qu'ils arrivent et j'espère que j'aurai une lettre d'eux pour être prêt.

« Adieu ; je n'ai plus envie d'écrire.

Ton père,

« Fr. de GOYA. »

Malheureusement, les voyageurs si impatiemment attendus ne s'empressaient pas d'accourir. Goya écrit encore à son fils :

« D. Fran. Javier de GOYA,
Calle de Valverde, nº 15, Madrid.

Bordeaux, 26 mars 1828.

« Cher Javier,

« J'attends bien impatiemment mes chers voyageurs, et j'ai bien du souci. Tout ce que tu me dis dans ta dernière lettre, c'est-à-dire que, pour être plus longtemps avec moi, ils renonceront à aller à Paris, me procure le plus grand plaisir ; ils auront ici toutes les satisfactions et si tu viens cet été, c'est tout ce que je puis désirer.

« Samedi, j'ai été chez M. Galos et j'ai reçu les deux mensualités que tu m'as envoyées ; il me reste encore à toucher l'autre lettre de change de 979 francs ; si tu m'envoies les deux autres mensualités, je pense placer en rentes le capital formant les 12.000 réaux de revenu

annuel qui constitueront une rente perpétuelle, au bénéfice de Mariano et de ses descendants, n'est-ce pas ?

« Je me trouve beaucoup mieux et j'ai l'espoir de me rétablir comme j'étais auparavant. Cette amélioration, je la dois à Molina qui m'a dit de prendre de l'herbe de valériane réduite en poudre. Je suis bien heureux de me trouver mieux pour recevoir mes très aimés voyageurs.

Adieu. Ton père,

« Fr. de GOYA. »

Quelques jours après, Javier et sa famille partaient enfin. Mariano, arrivé le premier, avait envoyé à son père le billet suivant : « Cher papa, grand-père vous remet inclus quatre lettres, ce qui vous prouve qu'il est encore en vie. » L'une des lettres de Goya à son fils contenait ces lignes : « Cher Javier, je ne puis t'en dire plus long ; tant de joie m'a rendu un peu malade et je suis au lit. Dieu veuille que tu puisses venir les chercher pour que mon bonheur soit complet. Adieu. Ton père, Francisco. »

Mais l'émotion avait été trop forte pour le vieillard. Une attaque de paralysie survint brusquement, et lorsque sa famille arriva, Goya était déjà à toute extrémité. Chez son ami Pio de Molina, il s'éteignit, le 16 avril, entouré des siens et de quelques amis d'exil [1].

1. Voici l'extrait mortuaire de Goya. — Ainsi qu'on le verra ci-dessous, il contient une erreur : ceux qui le rédigèrent ne connaissant pas la date de naissance de Goya, ils lui attribuèrent, au hasard, l'âge de quatre-vingt-cinq ans, alors qu'il était seulement dans sa quatre-vingt-troisième année :

« Le dit jour (16 avril 1828), il a été déposé au bureau de l'état

On l'enterra le 17 avril, au cimetière de la Grande Chartreuse dans la sépulture de la famille de Goicoechea. Sur la tombe fut gravée l'inscription suivante :

HIC JACET
FRANCISCUS A GOYA ET LUCIENTES
HISPANIENSIS PERITISSIMUS PICTOR
MAGNAQUE SUI NOMINIS
CELEBRITATE NOTUS
DECURSO, PROBE, LUMINE VITÆ
OBIIT XVI KALENDAS MAII
ANNO DOMINI
M. DCCC. XXVIII
ÆTATIS SUÆ
LXXXV
RIP

Les restes de Goya furent transportés à Madrid en 1900, et placés dans l'église San Isidro, auprès de ceux de Menendez et de Leandro Moratin.

civil un procès-verbal fait par le commissaire aux décès, duquel il résulte que François de Goya y Lucientes, âgé de quatre-vingt-cinq ans, natif de Fuentetodos (Espagne), veuf de Josefa Bayeu, fils de défunt... est décédé ce matin à 2 h., Fossés de l'Intendance, n° 39, d'après la déclaration des sieurs José Pio de Molina, propriétaire, même maison, et Romualido Yanès, négociant, cours de Tourny, n° 36, témoins majeurs, qui ont signé ledit procès-verbal.

L'adjoint du maire,
De Coursson.

DEUXIÈME PARTIE

L'ŒUVRE

CHAPITRE PREMIER

LES PEINTURES RELIGIEUSES

L'absence d'émotion religieuse dans l'œuvre de Goya. — Saragosse : N. S. del Pilar, *la Chapelle de l'Aula Dei*. — Madrid : San Francisco el Grande, *San Antonio de la Florida*, la *Communion de saint Joseph de Calasanz*. — Valence : *Saint François de Borja adjurant un moribond de se repentir de ses fautes*. — Tolède : *Jésus au jardin des oliviers emmené par les soldats*. — Séville : *Sainte Justine et sainte Rufine*. — *Prière dans le jardin de Gethsémani*, *Sainte Hermenegilde en prison*, *Sainte Elisabeth de Hongrie guérissant les lépreux*.

Même aux époques où l'art religieux semble avoir disparu avec la foi profonde, on trouve encore, de temps en temps, des œuvres d'un haut sentiment religieux. Un artiste comme Puvis de Chavannes, qui pourtant était tout à fait étranger aux choses de la religion, a pu ainsi nous émouvoir avec son *Christ aux outrages*, du château de Cuiseaux.

Mais, sans être religieux, Puvis de Chavannes était du

moins un mystique. Au contraire, chez Goya, qui, comme tous les Espagnols de son temps, était plutôt religieux par tradition, le sentiment mystique n'existe pas. Pour l'auteur des *Caprices* et des *Désastres*, l'action a toujours été la sœur du rêve : ce terrible observateur n'avait rien d'un contemplatif. De là l'absence de sentiment religieux dans son œuvre.

Dans cette œuvre, l'expression du bonheur se confond avec l'expression de la joie ; l'expression de la souffrance s'accompagne du sentiment de l'horreur. Goya ignore la béatitude de l'extase comme il ignore celle de la résignation. Cet analyste pénétrant, âpre, satirique, voluptueux n'a aucune des qualités nécessaires à l'interprétation des grands thèmes de l'histoire sacrée. Même en se plaçant au point de vue proprement plastique, de tels sujets exigent, d'ailleurs, un art fait de douceur, de calme, de gravité dans le style. Le peintre religieux par excellence, c'est Fra Angelico, tandis que Rubens, dans ses sujets religieux, ne nous frappe que par l'intensité de la vie exprimée, mais n'a jamais évoqué les grandes pensées méditatives du christianisme.

Goya a traité la peinture religieuse comme il a traité la peinture de genre. Ses Christs, ses Vierges, ses saints, ses fidèles sont des personnages de drame et même de comédie. Il a parfois exécuté des peintures sur des sujets religieux ; il n'a jamais été un peintre religieux.

***

Saragosse

La cathédrale de Nuestra Señora del Pilar, avec ses onze dômes, est un édifice immense, nu et froid, datant de la fin du XVIIIe siècle. C'est là que se trouve la première grande fresque de Goya, l'*Allégorie de la Divinité*, peinte en 1773 dans le chœur de la chapelle de la Vierge. Autour du nom de Dieu, inscrit en caractères hébraïques, il y a des groupes d'anges et d'archanges et des chérubins, sur un fond de nuages

Pendant longtemps, on a souvent attribué à Francisco Bayeu l'*Allégorie de la Divinité*. Depuis la publication, par M. de la Viñaza, des documents trouvés dans la cathédrale, il n'y a plus de doute possible au sujet de la paternité de Goya.

Sous une autre coupole, nous trouvons la grande fresque de Goya, *la Vierge reine des martyrs*, qui fut exécutée en quatre-vingt-dix jours (décembre 1780-février 1781). Elle est divisée en huit parties. Au centre, *la Vierge*; dans les nuages, des évêques, des moines, des enfants de chœur, en costumes de l'époque. Les attitudes de ces personnages ont, pour la plupart, une certaine raideur, et, à ce point de vue, on peut contester l'influence de Tiepolo que beaucoup de critiques ont cru apercevoir dans cette fresque. A vrai dire, si l'on fait abstraction de la coloration qui n'est pas sans délicatesse, l'ensemble n'est pas d'une qualité supérieure et rappelle parfois certaine imagerie religieuse assez vulgaire.

A ces fresques il faut rattacher la grande série de celles que Goya avait peintes de 1772 à 1774, dans l'église de la Chartreuse *Aula Dei*. Malheureusement endommagées au moment des guerres de l'Indépendance, elles représentaient la *Vie de Marie* et l'*Enfant Jésus* : c'est au sujet de ces peintures que V. de Loga a écrit : « Nulle part Goya ne se montre plus insouciant des désirs de ses clients, et c'est par là, bien plus que par les travaux suivants, que se confirme l'originalité de son talent. Dans les fresques de la *Visitation* et de l'*Adoration des pâtres*, les spectateurs sont peints comme des figures de tableaux de genre et révèlent en Goya un fin observateur. L'Ange aux ailes frémissantes, qui fait reculer de l'autel Joachim épouvanté, est d'une grandeur monumentale. »



MADRID

A l'église San Francisco el Grande, on peut voir le tableau de *Saint Bernardin* (*San Bernardino del Sena*), d'assez grandes dimensions (4^{m},80 de hauteur sur 3 mètres de largeur).

Goya a représenté le saint placé sur un tertre, en train de prêcher — sans conviction apparente, du reste — devant le roi Alphonse d'Aragon ; autour de lui, d'élégants gentilshommes serrés dans leurs justaucorps et cambrant leurs jambes fines moulées dans des bas de soie blanche, écoutent plus ou moins distraitement ses pa-

roles ; Goya s'est peint lui-même, parmi la foule, du côté droit. Aucune émotion dans ce tableau assez pauvrement composé et manquant d'équilibre ; on ne peut même pas dire qu'il s'en dégage un charme de couleur, malgré cependant une certaine recherche chromatique. La seule qualité qui a pu frapper les premiers spectateurs et qui valut à l'artiste son gros succès auprès de la Cour, c'est l'affirmation, dans les attitudes et dans le costume, d'un besoin déjà assez significatif d'interprétation directe, de modernisme, d'abandon des conventions : en se replaçant à l'époque de l'exécution (1781), il faut convenir en effet que Goya y donne déjà la preuve d'une certaine indépendance. A ce point de vue seulement, le tableau mérite d'être étudié.

***

Dix-sept années plus tard, Goya va commencer ses admirables fresques de *San Antonio de la Florida*. Il est maintenant âgé de cinquante-deux ans. C'est la plus belle période de sa vie d'artiste.

Ces décorations, dont le sujet principal représente *Un miracle de saint Antoine*, n'ont pas d'équivalent dans l'histoire de la peinture. Nulle part la personnalité de Goya ne se montre plus complète, au point de vue de l'entente de la composition.

Toute cette curieuse scène, avec une centaine de personnages, se passe derrière une lourde balustrade très simple et sans aucun ornement. Debout, le corps un peu

penché en avant, Saint Antoine, sous les traits d'un vulgaire moine andalou, est en train d'interroger un mort pour savoir quel fut son assassin. Le cadavre, déjà décomposé, est soutenu par un homme du peuple. De chaque côté, formant comme une frise, des hommes, des femmes accoudées, des gamins à califourchon sur la balustrade, leurs habits déchirés, avec des poses comiques qui ont fourni au peintre l'occasion de dessiner des raccourcis inattendus et étonnants. En larges robes aux étoffes souples et aux couleurs chatoyantes, la tête et les épaules souvent recouvertes d'une mantille blanche, des manolas aux visages charmants suivent la scène ou regardent distraitement en l'air. Au fond, un paysage de montagnes avec des arbres. Le groupe du milieu est très illuminé. Rien de plus pittoresque, de plus inattendu.

Dans les angles de la partie centrale, au-dessous de la coupole, Goya a peint, avec une charmante absence de logique, des anges et des chérubins dans toutes les postures. Les anges, ce sont de gracieuses courtisanes du XVIIIe siècle, poudrées, aux grands yeux cernés, aux nez fins avec des narines frémissantes, aux lèvres voluptueusement entr'ouvertes ; si elles se distinguent des manolas réelles, c'est uniquement par leurs ailes qui font de belles ombres portées, très nettes, sur les tapis bleus et blancs à fleurs d'or, tapis légers que ces troublantes envoyées célestes soutiennent de leurs délicats bras nus.

L'artiste a tenu compte de la distance considérable de laquelle on voit ces fresques. Point de détails inutiles. Les figures sont traitées avec la liberté et la fraîcheur d'une

large aquarelle. Ici, Goya ne s'est souvenu ni de Velazquez, ni d'aucun maître de l'École espagnole ; si l'on pouvait hasarder une vague comparaison, c'est peut-être Fragonard qu'il faudrait nommer; mais le peintre de *l'Escarpolette*, avec plus de mignardise, n'a jamais eu cette ingénuité dans l'arrangement des figures. Ces fresques de *San Antonio de la Florida*, avec leurs étrangetés charmantes, marquent un moment important dans l'évolution de la peinture décorative : Goya, en y apportant tous ces anachronismes, en sacrifiant l'intérêt psychologique du sujet au profit de la fantaisie picturale ne réalise-t-il pas, sans s'en douter, le fameux aphorisme de Delacroix : « La première qualité d'un tableau est d'être une fête pour les yeux » ? Avec son *Miracle de saint Antoine*, Goya pourrait être considéré comme le véritable initiateur du romantisme en peinture.

***

La Communion de saint Joseph de Calasanz, dans l'église des Pères des écoles chrétiennes, date de 1820. C'est la dernière œuvre exécutée par Goya en Espagne. Ainsi, en commençant par le saint Bernardin, en étudiant les fresques de San Antonio de la Florida qui marquent le point culminant de l'évolution de l'artiste, nous voici maintenant en présence de la dernière forme du talent de Goya, celle dans laquelle, devenu d'une farouche misanthropie, il a déployé le plus d'émotion dramatique. Dans cette recherche du clair-obscur, dans ce contraste

des effets sombres et du nimbe lumineux, Goya s'est-il souvenu de Rembrandt ? Souvent, a-t-on prétendu, il manifestait pour lui son admiration ; il est peu probable cependant qu'il l'ait connu autrement que par ses eaux-fortes. Ni les palais de Madrid, ni les collections de Rome que Goya avait pu voir à l'époque de sa jeunesse, ne possédaient de tableaux de Rembrandt ; son œuvre gravée, au contraire, pouvait déjà être un peu répandue en Espagne. Dans ses *Désastres de la Guerre,* Goya paraît avoir subi son influence, et, en même temps que dans cette série d'eaux-fortes, l'influence de Rembrandt est également apparente dans les dernières œuvres picturales comme le *Saint Joseph de Calasanz* où, dédaignant la volupté de l'effet chromatique, l'artiste se montre uniquement attiré par l'exaltation des valeurs, ce qui lui permet d'évoquer d'une manière plus frappante le combat mystérieux de l'ombre et de la lumière.

***

C'est encore à Madrid, au musée du Prado, que se trouve le *Jésus sur la croix.* Il est inexplicable que Goya ait interprété la figure du Christ avec autant d'inintelligence, avec une telle absence de sentiment dramatique. Pourtant n'est-ce pas dans l'École espagnole qu'on trouve peut-être les Christs les plus émouvants : celui de Pacheco (aujourd'hui au musée de Buenos-Aires), celui de Velazquez, et surtout la prodigieuse sculpture en bois polychrome de Gregorio Hernandez qui fait l'orgueil du

musée de Valladolid ? Il faut bien reconnaître, au surplus, que Goya, n'ayant qu'une connaissance très superficielle de l'anatomie, n'a jamais été capable de peindre un beau nu d'homme : ici, c'est le corps efféminé d'un éphèbe aux formes molles et arrondies. Seule la tête, dessinée en raccourci, est assez évocatrice. Une seule qualité dans ce morceau, qualité surtout technique, c'est l'extrême délicatesse du modelé, en particulier dans le torse, en pleine lumière : la facture rappelle celle de Murillo.

La *Sainte Famille*, également au Prado, contient les mêmes défauts de fadeur et moins de qualités picturales. En revanche, la *Prière de Jésus à Gethsémani*, avec ses oppositions violentes de valeur, est une œuvre sommaire, d'un sentiment grandiose, rappelant même certaines peintures ébauchées de Rembrandt.



VALENCE

Saint François de Borja adjurant un moribond de se repentir de ses fautes (cathédrale, chapelle de Saint-François de Borja).

Entouré de monstres, un moribond, la poitrine nue, la bouche écumante, est couché sur un lit en désordre. En face de lui, saint François, sous des habits de moine, un crucifix à la main, projette sur lui des rayons.

Œuvre grossièrement dramatique, exagérément théâtrale. Rarement Goya a été aussi inférieur à lui-même.



TOLÈDE

Jésus au jardin des Oliviers, emmené par les soldats (dans la sacristie de la cathédrale).

Cette toile, que Théophile Gautier comparait à un Rembrandt, est singulièrement émouvante par l'effet de clair-obscur ; elle l'est moins, à vrai dire, par le caractère des personnages. Ce Christ placide, entouré de soldats indifférents n'a rien du divin Martyr, tel qu'on aimerait à se le figurer. On voit là, une fois de plus, combien Goya, si frappé par l'image directe de la vie, était peu apte, en général, à l'interprétation du passé historique.



SÉVILLE

Sainte Justine et sainte Rufine (cathédrale).

Le tableau, avec ses figures un peu plus grandes que nature, date de 1817, et a été peint à Séville, dans l'atelier de José Maria Arango, « dont Goya, pour prix de son hospitalité, brossa un charmant petit portrait » [1].

Cette œuvre de vieillesse — Goya l'exécuta à soixante et onze ans — est certainement l'une de ses moins heureuses. On dit que ce sont deux courtisanes andalouses qui posèrent pour les saintes : ces figures de femmes, en

1. Paul Lafond. *Goya.*

tout cas, n'ont rien du charme de celles de San Antonio de la Florida ; elles sont massives, sans souplesse, sans expression. La facture même est sans intérêt. Qui eût pu croire qu'après cela, Goya devait avoir encore des éclairs de génie ?

***

A part celles qui sont dans les églises, il existe, d'ailleurs, dans des collections privées quelques peintures religieuses de Goya, où l'artiste a montré un sens dramatique tout à fait personnel : par exemple, *la Prière dans le jardin de Gethsémani* et la *Sainte Hermenegilde en prison*, simples ébauches rappelant Rembrandt par l'effet de lumière. Sa *Sainte Elisabeth de Hongrie guérissant les lépreux* n'est que la représentation presque directe d'une scène prise dans la rue et rendue avec une intensité émouvante.

CHAPITRE II

LES CARTONS DE TAPISSERIES ET LES PEINTURES DE GENRE

Les modèles pour la manufacture de Santa Barbara. — La peinture de mœurs et la fantaisie : *la Procession, le Mai, la Maison des fous, les Flagellants, l'Audience de l'Inquisition.* — L'actualité historique : *Episode du 3 mai, la Répression de l'émeute, Réunion du Conseil des Philippines.* — La vie sociale en Espagne : *Fabrication de la poudre dans la Sierra de Tardienta, la Course de taureaux dans un village, le Carnaval, les Groupes de fileuses, la Fête de San Isidro.* — Le cauchemar : *le Sabbat, le Voyage des sorcières, Seigneur ou Démon, Allégorie.*

Les modèles de tapisseries qu'on peut voir au musée du Prado proviennent du Palais Royal, où ils étaient roulés dans un grenier. Ces peintures ont été restaurées et nettoyées ; sur les quarante-six compositions exécutées par Goya, il en reste trente-huit au Prado.

On n'y découvre, en somme, qu'une dépense considérable d'imagination, une grande facilité de composition avec, parfois, des hardiesses curieuses de mise en page, comme dans *le Jeu de la Pelote* et *l'Ombrelle.* Mais,



Photo Giraudon, Paris.

(LES ANGES ; FRAGMENT DE LA DÉCORATION DE LA VOUTE.)

(Église de San Antonio de la Florida.)

presque toujours, le sentiment profond de la vie en est absent. Au fond, ce sont là, pour la plupart, les œuvres d'un peintre médiocre, avec une excessive indigence de dessin, des figures disproportionnées et trébuchantes, des rondeurs et des boursouflures de débutant peu doué, une matière pâteuse, des tons criards, des excès de rouge, des ombres portées opaques et d'un seul bloc. Aucune diversité dans l'exécution des morceaux : les feuilles des arbres sont peintes aussi lourdement que les draperies, et les murailles semblent taillées dans du carton. Objectera-t-on que ces compositions avaient une destination industrielle ? Il est certain que les tapisseries de l'Escorial sont infiniment supérieures aux modèles ; mais, à la vérité, le mérite revient ici aux artisans de Santa Barbara, et non à Goya qui ne s'est nullement préoccupé du côté décoratif.

Goya n'eut jamais la moindre aptitude pour la stylisation, et ses meilleures œuvres décoratives, comme les fresques de San Antonio de la Florida, ne valent, en somme, que par les qualités de la peinture de chevalet : de ces qualités, il en est une en effet qu'on trouve déjà dans les cartons de Santa Barbara, même dans les plus médiocres : c'est le sentiment de l'enveloppe atmosphérique. Goya avait instinctivement le sens délicat du modelé ; il l'a eu même dans ses plus mauvaises œuvres de début. Mais, il faut bien en convenir, cette qualité devient précisément un défaut lorsqu'il s'agit de cartons de tapisseries qui devraient être compris plutôt comme des mosaïques que comme des tableaux.

Le premier, par ordre chronologique, des cartons de Goya, est *le Goûter au bord du Manzanarès*. Destiné à la salle à manger du prince des Asturies, au Pardo, il a été remis à la fabrique de Santa Barbara le 30 octobre 1776 [1]. Ce n'est pas, bien loin de là, le plus mauvais de la série. Dans la figure de femme, à droite, il y a même un sentiment de distinction nerveuse qui rappelle certaines œuvres italiennes : n'y a-t-il pas ici un souvenir de Rome ?

Dans le second carton, *la Danse au bord du Manzanarès* (30 octobre 1776-3 mars 1777), les qualités sont à peu près absentes, bien que le fond de paysage, avec la silhouette de San Francisco, ne manque pas de délicatesse. La composition est peu heureuse ; les figures ressemblent à de petits mannequins.

Malgré des lourdeurs dans les figures, et le dessin incorrect du cheval et des chiens — Goya n'a jamais su dessiner les animaux —, *la Dispute devant l'auberge*(3 mars-3 octobre 1777) rappelle, en particulier par la figure du cavalier, à droite, certains tableaux de Wouwermans.

La Promenade en Andalousie, qui date également de 1777, est une composition froide et banale. En revanche, dans *l'Aveugle jouant de la guitare* (1778), les fonds estompés, d'un joli gris, annoncent déjà — d'assez loin, il est vrai — les colorations de Goya dans ses futurs tableaux de genre. De la même année 1778, *le Marché à la poterie, la Promenade à Madrid, la Marchande de fruits* sont sans aucun intérêt.

1. Comte de la Viñaza. *Ouvrage cité*.

On est étonné que Goya ait pu produire des œuvres aussi totalement médiocres que *les Douaniers* et *les Laveuses au bord du Manzanarès* (1779) — un Lancret sans distinction. Datant également de 1779, *la Répétition pour la course de taureaux*, composition en hauteur, ne manque pas de pittoresque ; c'est, d'ailleurs, la seule qualité du tableau.

Cependant, vers la même époque, Goya a peint trois cartons qui méritent un examen attentif. Deux sont des dessus de portes destinés à la salle à manger du Palais du Pardo : *le Buveur* et *l'Ombrelle* ; dans *l'Ombrelle*, la figure de femme assise à terre, auprès d'un jeune homme qui l'abrite, est pleine de charme élégant et nerveux. Quant au troisième carton, *le Jeu de la pelote*, c'est peut-être le meilleur de tous ceux que Goya a peints pour la manufacture de Santa Barbara. Celui-ci est réellement un très beau tableau, où revivent les mœurs populaires de l'époque. Déjà se dégage un sentiment plus fin des valeurs ; les masses s'équilibrent, surtout dans le paysage et les charmants groupes du fond ; ce ne sont plus, comme dans *la Promenade en Andalousie*, des mannequins, mais des hommes, des gens du peuple, de vrais Espagnols avec les caractères particuliers de la race, en train de jouer ou de regarder jouer, en fumant leur pipe ou en causant. On est frappé par l'imprévu des raccourcis dans les attitudes des hommes accoudés, allongés ou assis, les jambes pendantes, sur le mur d'enclos : il y a ici une liberté d'observation, une évocation de la vie dans son instabilité, qui annoncent déjà les fresques de *San Antonio de la Florida*.

Mais ces qualités, nous ne les retrouverons guère, en général, dans les cartons peints à une date postérieure : ni dans *l'Eté* (1786), avec ses figures de mauvais opéra-comique qu'on croirait d'un précurseur de Léopold Robert ; ni dans *l'Hiver* (1786) si puérilement composé ; moins encore dans *l'Automne* (1786), plein d'une sotte prétention à la grâce, ou dans *le Chasseur* et *les Pauvres à la Fontaine*. Avec *les Porteuses d'eau* (1787), petites poupées ridicules, *le Mannequin* et *les Echasses* où les personnages en baudruche sont d'un sexe indéterminé, Goya tombe au-dessous des plus mauvais peintres de l'époque.

On sent fort bien, au reste, que beaucoup de ces peintures de commande ont été exécutées à contre-cœur. Parmi les derniers cartons, il y a lieu de remarquer cependant *le Jeu de colin-maillard* (1791), dans lequel les figures de jeunes filles, malgré une raideur un peu conventionnelle, ont du charme et de la distinction, rappelant certains portraits de Goya. D'autre part, les peintures représentant des scènes enfantines ne manquent ni d'esprit ni d'ingéniosité dans la composition (*Enfants cueillant des fruits, Enfants gonflant une vessie, Enfants jouant aux soldats*).

***

Dans tous ces cartons, sauf dans *le Jeu de la pelote* où il s'est surpassé, Goya n'a jamais été qu'un peintre habile, et souvent même, ne craignons pas de le dire, inutilement habile. Mais, en revanche, quelle stupéfaction n'éprouve-t-on pas en constatant que la plupart de ses



Photo Giraudon, Paris.

LE SOMMEIL DE LA RAISON ENGENDRE DES MONSTRES

(eau-forte ; *Les Caprices.*)

charmants petits tableaux de genre pour l'Alameda des ducs d'Osuna, ont été peints à la même époque !

Cette différence énorme entre les uns et les autres s'explique pourtant fort aisément. Si, en effet, à cette époque, Goya ne possède pas suffisamment encore la science de la construction humaine — et, à ce point de vue, d'ailleurs, il aura toujours des lacunes —, cette insuffisance n'est plus apparente dans des tableautins où il n'a pas eu à exécuter d'importants morceaux de détail, où il n'a pas eu besoin, comme dans ses cartons, de s'appesantir, par exemple, sur le modelé d'un bras ou d'une jambe. Ce qu'on voit tout d'abord dans son tableau, ce sont des attitudes et des taches. Et, dès lors, c'est le grand coloriste qui apparaît. Goya maintenant se joue de toutes les harmonies. Peut-être tient-il de Velazquez ses noirs profonds, veloutés, contrastant souvent avec des roses éteints ; mais les gris argentés et les bleus pâles de ses fonds n'appartiennent qu'à lui, et nous les retrouverons plus tard chez Corot, chez Whistler et chez les impressionnistes.

Nous connaissons peu de tableaux de petites dimensions exécutés avant 1787. C'est en 1787 que Goya a peint *le Mai, la Procession dans un village, l'Accident de voyage* [1].

Avec ses inénarrables bambins grimpant à l'arbre, *le Mai* est une petite toile d'un humour exquis, que n'eussent point désavouée un Téniers ou un Van Ostade ; Goya avait vu, d'ailleurs, au Pardo et à l'Escorial des Téniers

1. Appartenant au duc de Montellano.

et des Wouwermans. *La Procession* est déjà d'un ordre supérieur. Rien de conventionnel en cette scène observée directement, et qui nous donne une impression si vivante des mœurs dans les villages d'Aragon et de Castille à la fin du XVIIIe siècle. Sortant de l'église, ces humbles fidèles aux grossiers visages illuminés par la foi, ces prêtres, ce bedeau avec sa lévite et son rabat, toute cette scène d'une simplicité émouvante, Goya, quand il était gamin, l'a vue bien des fois dans son village de Fuentetodos aux sites âprement découpés Avec cette *Procession* villageoise, c'est une sensibilité de grand artiste qui apparaît. Le côté théâtral s'efface, la vie surgit avec tout son drame intime.

Plus tard, ce sens exacerbé de la vie, cette recherche ardente du caractère, cette joie délicate et sensuelle de la couleur, s'allieront parfois avec une fantaisie débordante, et quand son intensité d'observation à la fois terrible et ironique pourra se déployer à l'aise dans des œuvres d'imagination déconcertante — comme *les Flagellants, les Mystères de l'Inquisition, la Maison des fous*, la série gravée des *Désastres de la Guerre*, — alors Goya sera, dans toute l'acception du mot, un satirique de génie.

Est-il rien de plus effroyable que cette *Maison des fous* [1] exposée à l'Académie de San Fernando ? De malheureux forcenés sont là, à moitié ou tout à fait nus, accroupis, allongés, agenouillés, hurlant, gesticulant. Les uns ont sur la tête des couronnes, d'autres des plumes d'Indiens,

1. Tableau peint en 1793.

d'autres des cornes de taureaux. Celui-ci est un homme préhistorique, celui-là est un roi. Un misérable repentant s'étend, nu, la face contre terre, pour invoquer la clémence du ciel ; un autre, furieux, le poing levé, insulte la divinité de ses blasphèmes. Sur ces visages d'égarés, il y a tantôt de la haine féroce, tantôt de l'humiliation mystique, tantôt de la passion lubrique et sinistre. Toutes les aspirations de l'humanité, depuis les plus sublimes jusqu'aux plus atroces, sont concentrées dans cette prison de pierre où le jour levant frise à peine à travers les barreaux d'une petite lucarne. Ni Shakespeare, ni Delacroix n'ont jamais rien produit de plus dramatique.

Dans *la Décollation* et dans *l'Assassinat*, Goya ajoute au sens de l'horreur un sentiment de volupté que nous retrouverons moins fréquemment, mais chaque fois avec une grande intensité, dans son œuvre. C'est même ce caractère voluptueux qui nous frappera tout d'abord dans *le Songe. Le Songe* est une figure de femme endormie ; la tête est dans l'ombre, la poitrine est éclairée par une lumière verticale. Rien de plus simple et pourtant rien d'aussi émouvant que ce Fragonard dramatique. Comme Rembrandt, comme tous les observateurs doués d'une pénétration géniale, Goya sait voir tout un drame dans le seul combat de l'ombre et de la lumière, ces deux grands personnages anonymes, toujours présents et insaisissables.

Les Flagellants et *l'Audience de l'Inquisition* [1] tiennent

1. A l'Académie de San Fernando.

à la fois du drame et de la grande comédie de mœurs. Là encore, Goya a donné libre cours à sa fantaisie endiablée. On retrouve dans ces toiles l'auteur des *Caprices* et des *Proverbes*. Dans aucun tableau Goya n'a été aussi caustique que dans cette *Audience de l'Inquisition*, et rarement un peintre a pu ainsi concilier l'intérêt burlesque avec une telle interprétation plastique de la lumière ; avant lui, Van Ostade, dans *le Maître d'Ecole*, et après lui, Daumier ont seuls atteint un résultat analogue, J'insiste sur cette analogie entre certaines peintures de ce dernier, et certains Goyas de la fin de sa carrière : n'est-ce pas, à peu de chose près, un tableau de Daumier que ces *Sources miraculeuses de Saint-Isidro*, d'un effet brutal et simple, où l'on croit entendre les fidèles chanter à tue-tête des psaumes au Sauveur ? Et n'est-ce pas aussi un Daumier, mais un Daumier aimable, presque un Gavarni, ce charmant tableau du musée de Lille, *les Jeunes*, représentant deux jeunes femmes en promenade, l'une abritée sous son ombrelle, l'autre jouant avec un chien ? Comparez maintenant ce tableau avec tel tableau de Fragonard représentant à peu près la même scène : qui croirait en vérité que le peintre de *l'Escarpolette* et Goya sont contemporains ? Les femmes de Fragonard ont gardé toute la grâce apprêtée de l'Ancien Régime ; celles de Goya, dans le tableau de Lille, se présentent avec la nervosité plus sobrement élégante de notre époque. Fragonard, malgré tout son génie créateur, a encore des réminiscences de Watteau et de Boucher ; Goya, dans les œuvres vraiment représentatives de son tempéra-

ment, ne rappelle aucun de ses devanciers. Fragonard marque l'aboutissement d'une époque d'art ; Goya marque le commencement d'un autre temps. On a dit qu'il était le dernier des anciens peintres espagnols. En réalité, il serait plus exact de dire qu'il est le premier des peintres modernes, non seulement en Espagne, mais dans l'Europe entière.

***

Lorsqu'il s'essaye à l'interprétation directe de l'actualité historique ou sociale, Goya est parfois moins heureux que dans la fantaisie. *L'Episode du* 3 *Mai* 1808, que Manet a reproduit d'une façon presque identique dans *l'Exécution de Maximilien*, n'est, en somme, qu'un tableau assez médiocre, avec un côté faussement théâtral ; les attitudes des soldats sont mal observées. Toutefois, *la Répression de l'Emeute* (*épisode du* 2 *Mai*), sans être l'un des meilleurs tableaux de Goya, offre un ensemble plus pittoresque, d'un mouvement plus saisissant. Mais quelle intensité d'émotion dans la *Réunion du Conseil des Philippines sous Ferdinand*, un de ses derniers tableaux (1819), aujourd'hui au musée de Castres[1] ! Jamais Goya n'a rendu une scène plus vivante que celle-là. Il est impossible que la représentation de cette scène historique ne soit pas conforme à la réalité. Abstraction faite de l'impression d'art, le cinématographe seul

1. L'esquisse du tableau est au musée de Berlin.

pourrait nous donner aujourd'hui une telle sensation physique des gestes ordinaires de la vie. Bien que souvent, comme Edgard Poë, « les réalités du monde l'affectent comme des visions », Goya est, avant tout, un actualiste qui, loin de s'extasier sur les beautés du passé, se passionne, avec une âme toujours jeune, pour tous les événements qui se déroulent autour de lui. De là l'intérêt historique de son œuvre qui renferme peut-être les meilleurs documents humains pouvant nous éclairer sur la vie espagnole à la fin du XVIIIe siècle et au commencement du XIXe siècle.

Actualiste, Goya l'est encore dans *la Fabrication de la poudre de guerre dans la Sierra de Tardienta* (1810) [1], dans *l'Enterrement de la Sardine* et dans la *Course de taureaux*, de l'Académie de San Fernando, dans le *Groupe de fileuses*.

L'Enterrement de la Sardine, scène pleine de joie vulgaire, à la Téniers, n'a pas un caractère particulièrement espagnol, tandis que *la Fabrication de la poudre* nous donne une idée très exacte de la vie ouvrière dans la Péninsule. Plus intéressante, malgré des imperfections dans le dessin des animaux, la *Course de taureaux dans une petite ville,* scène prise sur le vif, tableautin d'une coloration enveloppée, délicatement savoureuse avec des noirs veloutés et des gris de perle et qu'on sent peint avec amour par un *aficionado* convaincu, connaissant comme un professionnel tous les coups du métier. Quant aux *Groupes de fileuses* [2], rien n'est plus curieux que de

1. Au Palais Royal.
2. Musée de Trieste.

les comparer aux *Hilanderas* de Velazquez; celles de Goya n'ont rien certes de la noblesse ni du grand style pictural qu'on admire chez le peintre de Philippe IV; mais quelle évocation de la vie dans ces groupes de femmes assises, debout, accroupies ! Le spectateur est frappé brusquement par l'impression d'ensemble, le dessin en soi échappant à toute analyse : Goya ne disait-il pas lui-même que l'art de la peinture est fait surtout de sacrifices ? A ce point de vue, du reste, il est allé plus loin que les romantiques.

Peinte en 1799, *la Romeria de San Isidro* est très différente de la plupart des tableaux de genre de Goya. De petites dimensions, ce tableau, où Goya se montre plus précis et plus minutieux que d'habitude [1], est assurément un de ses chefs-d'œuvre ; il est inoubliable dans toute l'évolution de la peinture espagnole.

C'est le public mondain qui est représenté ici. Jeunes gens aux toupets frisés et aux tresses courtes, coiffés de tricornes, jeunes femmes en robes à paniers, de soie ou de mousseline blanche, et aux châles de dentelles, s'abritant sous des ombrelles roses tandis que les *caballeros*, qui leur glissent des mots galants, jouent distraitement avec leurs cannes : voici toute la société élégante de Madrid à la fin du XVIIIe siècle.

Bien que la mode espagnole, à cette époque, fût à peu près identique à la mode française, comme on sent bien

1. « Je fais une *pradera de San Isidro* qui est bien la chose la plus minutieuse et la plus fatigante par les milliers de détails qu'on y rencontre ; tout y est. » (Correspondance de Goya.)

pourtant le caractère local ! Quelle différence avec ces fantoches sans caractère, ressemblant à de médiocres contrefaçons de Lancret et de Luis Paret, que Goya avait peints pour la manufacture de Santa Barbara ! Ici, la façon dont sont installés les groupes, la manière dont sont rangés, en contre-bas, les lourds et imposants carrosses attelés de mules empanachées, les baraques des bateleurs, les cabarets en plein air, les tentes dressées au bord du Manzanarès, tout a été observé sur le vif par un homme qui connaissait la vie joyeuse. Et quel paysage exquis que cette rivière jaunâtre, à demi desséchée, bordée de quelques maigres arbres poussés sur un sol grisâtre, et cette échappée de Madrid avec l'église de San Francisco el Grande, des couvents et des maisons blanches ! Goya peignit ce paysage des fenêtres de sa maison. C'est probablement le meilleur qu'il ait fait ; c'est, à coup sûr, le plus caractéristique. Ce coin de Madrid est dessiné avec une précision de graveur, à la façon dont les Primitifs traitaient leurs fonds. Il est étonnant, en vérité, que les aquafortistes n'aient point été plus souvent tentés par l'interprétation de ce tableau où l'on sent si bien que le peintre est lui-même familiarisé avec le maniement de la pointe.

En remontant aux grands ancêtres de Goya, on n'en trouve pas un seul qui ait peint d'une façon aussi saisissante, aussi spirituelle, une foule en plein air. Velazquez lui-même n'a jamais essayé d'en rendre le grouillement.

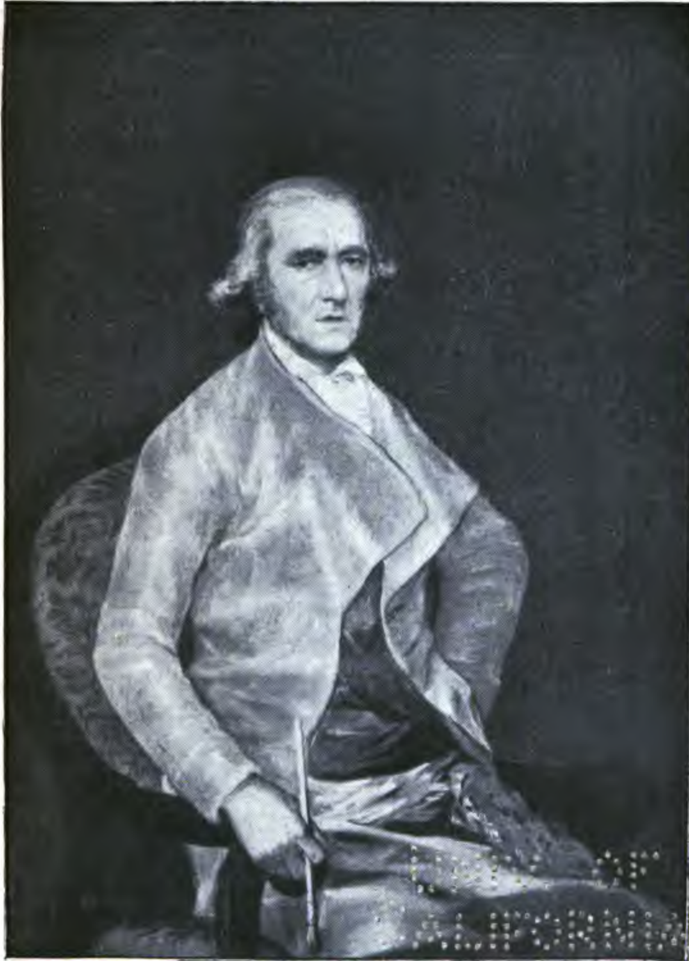


Photo Giraudon, Paris.

LE PEINTRE D. FRANCISCO BAYEU
(Musée du Prado, Madrid.)

***

L'imagination, chez Goya, demeure intarissable jusqu'à la fin de sa vie. On dirait que cet homme a voulu fixer sur le cuivre ou sur la toile tous les cauchemars qui traversaient son esprit, et c'est surtout après sa cinquantième année, lorsque sa surdité est devenue complète, que sa sensibilité s'est ainsi exacerbée jusqu'à côtoyer parfois la folie. Nulle part sa personnalité n'apparaît aussi extraordinaire que dans ces tableaux qui sont souvent la transposition plus ou moins exacte de certaines eaux-fortes des *Caprices* ou des *Proverbes.*

Dans les sombres décorations qu'il a faites pour orner sa maison des bords du Manzanarès (*le Sabbat, le Voyage des Sorcières, Seigneur ou démon*), Goya transpose ses cauchemars dans toute leur incohérence. Il a fixé fiévreusement ses visions sur la toile, avec un très petit nombre de couleurs où dominent le brun, le noir et le blanc, presque exclusivement. D'intérêt chromatique à proprement parler, il n'y en a aucun dans ces tableaux ; d'ailleurs, même lorsqu'on recherche l'intérêt psychologique, on est souvent déconcerté par l'incohérence du sujet. Mais dans quelques compositions, comme *l'Allégorie,* où il a représenté un monstre agenouillé en train de broyer dans sa gueule une jeune femme nue, Goya a déployé parfois une imagination géniale, qui permettrait de le comparer aux sculpteurs de nos cathédrales gothiques, si ceux-ci avaient eu le sentiment de la volupté.

CHAPITRE III

LES PORTRAITS

Les portraits de Goya. Leur intérêt historique ; leur intérêt psychologique. — Les portraits royaux : Charles III ; la Famille de Charles IV et les portraits isolés de Charles IV et de Marie-Louise ; Ferdinand VII. — Les grands personnages de l'époque : la Famille de l'Infant Louis de Bourbon ; Jovellanos ; Godoy ; le général Palafox ; le général Urrutia ; Guillemardet. — Les courtisanes et les actrices ; la duchesse d'Albe ; les Majas. — Portraits d'amis et portraits de famille : Moratin, Melendez Valdez, Maiquez ; Bayeu, Josefa Bayeu ; Mariano, petit-fils de l'artiste ; portrait de Goya par lui-même.

Pendant longtemps on a considéré les portraits de Goya comme la partie la moins originale de son œuvre. Ce jugement superficiel peut s'expliquer jusqu'à un certain point. Peut-être, en effet, au premier abord, ses portraits semblent-ils moins personnels que ses tableaux de genre où Goya déploie sans cesse une imagination déconcertante. Peut-être aussi, dans certains portraits, trouve-t-on quelques analogies avec d'autres artistes du XVIII[e] siècle, par exemple Prud'hon, Reynolds, Hoppner, Raeburn, dont Goya, d'ailleurs, ignorait très probablement les œuvres. Mais, considérée dans son ensemble,

la partie iconographique de l'œuvre de Goya trahit sa personnalité tout autant que ses tableaux de genre et ses estampes.

Il n'est pas un seul artiste dont les portraits reflètent aussi fidèlement toute une époque. Les portraits de Goya n'ont pas seulement une valeur psychologique ; ils ont aussi une valeur biographique. Pour la profondeur de la psychologie, ils ont souvent été égalés et même dépassés ; au point de vue de la contribution à l'histoire d'une société, aucun artiste, semble-t-il, n'a fourni un apport aussi divers et aussi important.

Goya interprète la physionomie de ses modèles comme il interprète une scène d'actualité. Cet artiste qui est, par-dessus tout, un homme d'action, ne conçoit que le portrait en action : action physique ou action mentale, et généralement les deux combinées. Même dans les moins heureux d'entre eux, ses portraits ne seront jamais figés. Il semble qu'il n'ait jamais fait poser ses modèles que dans la mesure indispensable pour en fixer le caractère individuel. Il a cherché par-dessus tout à surprendre dans son instabilité la vie de tous ceux qui se trouvaient autour de lui. Il a voulu écrire leur histoire ; il nous a fait pénétrer dans l'existence intime des grands et des courtisanes, flagellant ainsi, sans que peut-être ils s'en soient jamais doutés, leur paresse, leur morgue insolente, leurs vices. Si j'osais ici lui désigner, à mon sens, un équivalent littéraire, ce ne serait ni Tacite ni Juvénal, auxquels on l'a si souvent comparé ; ce n'est pas non plus à La Bruyère que je songerais, mais bien à Saint-Simon. En une langue

définitive, inégalable dans sa pureté, La Bruyère a créé des types généraux ; Goya, au contraire, s'est contenté de faire revivre pour nous des individualités. Ses portraits font de lui l'un des premiers historiographes de son temps, et, comme Saint-Simon, le plus moderne de nos classiques, il a l'incorrection heurtée et pittoresque du style ; tous les moyens lui sont bons pourvu qu'il arrive à l'évocation intense de la vie. Il est impossible, et on ne le répétera jamais trop, de connaître l'histoire de la société espagnole à la fin du XVIIIe siècle et dans la première moitié du XIXe, sans consulter l'énorme série de ses portraits.

Si l'on veut mettre à part leur intérêt psychologique, n'est-ce pas aussi dans le portrait que Goya a donné toute la mesure de ses qualités picturales ? En se plaçant à ce dernier point de vue, il n'a jamais été aussi loin que dans *la Famille de Charles IV*, *les Majas*, les portraits du *duc de San Carlos*, de *la Tirana*, de *Guillemardet* et de *Leandro Moratin*. Nulle part, pour un peintre, la difficulté technique n'est aussi grande que dans le portrait où, par les limites qu'elle impose, la nécessité de l'exactitude force sans cesse l'artiste à se replier sur soi-même. Il n'y a de véritables portraitistes que ceux-là qui ont consenti à s'asservir entièrement à la nature : le portraitiste par excellence, c'est Holbein ; c'est aussi La Tour. Rubens, au contraire, soucieux avant tout de la richesse d'un ton de chair ou d'étoffe, enivré par la joie de peindre, n'a jamais pu s'humilier devant la nature jusqu'à oublier sa propre virtuosité. Or, ce qui est précisément rare et admirable chez Goya, c'est que, sous son incom-



Photo Giraudon, Paris.

FERDINAND GUILLEMARDET, COMMISSAIRE AUX ARMÉES

(Musée du Louvre.)

parable habileté d'exécution, la naïveté de sa vision demeure toujours intacte. Un portrait de lui nous attire tout d'abord par la tache lumineuse, par un accord de gris, de noir et de rose comme dans le *Portrait de la reine Maria-Luisa*, par une fanfare éclatante de verts rompus, de bruns et de rouges vifs comme dans le *Charles IV* du Prado. On s'approche, on ne songe plus à l'harmonie du tableau : on est pris tout entier par son intérêt psychologique. On n'est plus devant une œuvre d'art, mais devant une résurrection.

Malgré leur incontestable supériorité sur ceux de Goya, au point de vue du style et de l'exécution, les portraits de Velazquez font parfois douter de leur ressemblance. Il paraît impossible que les portraits de Goya, où l'on découvre pourtant — et surtout dans les extrémités inférieures —, de singulières incorrections de dessin, n'aient pas été cruellement ressemblants. L'observateur attentif et pénétrant, l'âpre caractériste ne s'est laissé égarer ni par son imagination ni par les joies voluptueuses de la palette. Si, dans ses portraits, Goya a dépassé instinctivement la nature, c'est seulement dans la mesure où il faut l'exalter pour la faire revivre.



Les portraits royaux

Charles III.

C'est vers 1782 que Goya fut présenté à la Cour par le comte de Floridablanca. Le portrait de Charles III, du musée du Prado [1], date de cette époque.

Le roi avait alors soixante-six ans; Goya en avait trente-six.

L'artiste est encore dans sa période des tâtonnements. Certes, le portrait de Charles III en costume de chasse ne fait pas encore prévoir les admirables portraits de Charles IV et de Marie-Louise. Le métier pictural, assez pauvre, est semblable à celui des cartons de Santa Barbara. Néanmoins on trouve déjà, dans le Charles III, de curieuses qualités d'observation et de pénétration.

Jusque-là, Goya n'avait guère fait que des tableaux de genre, et c'est bien aussi dans l'esprit d'une scène de genre qu'il a traité ce portrait. De là son intérêt historique. Nous revivons, avec lui, une journée du souverain à Aranjuez. Passionné pour le sport cynégétique, Charles III passait une grande partie de son temps à chasser. Il a été pris ici dans son attitude la plus familière, appuyé sur son fusil, son chien blanc couché à ses pieds. Habillé très simplement d'un long et ample costume gris à parements et de guêtres brunes, coiffé d'un

1. Il existe un autre portrait de Charles III à la Banque d'Espagne, à Madrid.

tricorne noir, il ne paraît pas songer qu'il pose à ce moment pour la postérité : s'il nous attire, c'est seulement par le sourire de bonté qui reflète son caractère. L'homme est d'une piété austère, d'une modestie extrême, plein de bienveillance ; le souverain, qui a tant fait pour les réformes intérieures en Espagne, est l'un des hommes les plus libéraux de son époque ; très enclin aux idées de progrès social, n'est-ce pas lui qui a dit à propos des améliorations tentées par le comte d'Aranda et de la réaction qu'elles avaient suscitées : « Les Espagnols sont de grands enfants qui pleurent parce qu'on les nettoie » ? Ces idées étaient celles de Goya ; il allait les développer dans ses *Caprices*. On sent dans ce portrait toute la respectueuse sympathie de l'artiste envers son auguste modèle.

Le peintre, à vrai dire, ne semble guère l'avoir flatté. Les épaules voûtées, le buste trop long relativement aux jambes, Charles III, avec son énorme nez, ses deux yeux trop écartés, serait d'une laideur caricaturale si l'on n'oubliait les disproportions de son corps et de son visage devant son expression d'intelligente bonté. Dans ce portrait de Charles III, Goya se distingue déjà par des qualités de psychologue. Ce n'est pas, loin de là, une œuvre excellente ; c'est du moins une œuvre émue où l'on sent de la reconnaissance et de l'estime. C'est surtout une œuvre de belle sincérité, et dont la gaucherie même ne constitue pas le moindre charme. On y découvre la personnalité d'un artiste qui ne doit presque rien à ses aînés, pas même à Velazquez, car rien n'est plus éloigné des portraits de Philippe IV en costume de chasse.

Charles IV et Marie-Louise de Parme.

Charles IV et son épouse Marie-Louise de Parme ont inspiré à l'artiste ses meilleurs portraits. Quelques-uns sont d'incomparables chefs-d'œuvre. On possède environ une douzaine de portraits de Charles IV et une vingtaine de portraits de la reine [1].

Il est curieux de comparer le portrait de Charles IV en costume de chasse à celui de Charles III dans la même tenue. On voit ainsi les progrès faits par le peintre en quelques années. La facture est plus enveloppée, plus légère. L'intérêt du tableau est concentré dans la tête du modèle. Goya, on peut surtout le constater dans le fond de paysage, comprend mieux maintenant la nécessité des sacrifices.

Mais voici Charles IV sous un autre aspect, avec la tunique de colonel des gardes du corps chamarrée de décorations, en culotte rouge et bas de soie blanche; il s'appuie sur une canne à pomme d'or, son tricorne à la main, en une attitude assez cérémonieuse. Ce portrait, de grandeur naturelle, est au Prado. Au Prado également se trouve le portrait équestre du roi; Charles IV porte encore l'uniforme de colonel des gardes, mais en tenue d'exercice. La tête, légèrement tournée vers la gauche,

1. Il y a quelques portraits médiocres de Charles IV et de Marie-Louise, en particulier ceux qui sont au ministère des Finances, à Madrid. Ils sont probablement antérieurs aux portraits dont nous parlons plus loin; la facture sèche, les attitudes raides rappellent un peu la manière de Pantoja de la Cruz.

est une petite merveille d'esprit. Il est impossible, par contre, de ne pas être choqué par les disproportions du cheval, une bête énorme avec une encolure invraisemblable. Le paysage, assez plat, avec un ruisseau et de petits arbres, est d'une exquise finesse de tons.

A côté de ce portrait équestre du roi, il faut voir celui de la reine Marie-Louise sur son lourd cheval bai brun, à la crinière tressée. Elle monte à califourchon, et son allure est autrement martiale que celle du roi. Son corsage aux revers rouges porte les larges galons de l'uniforme de colonel des gardes du corps ; sous la jupe large, on voit le pied s'enfoncer à peine dans l'étrier. Sur la selle est posée une housse de velours vert brodée d'or. Mais on oublie tous les détails accessoires pour la tête qui constituerait à elle seule une œuvre d'art charmante. Ce tableau est tout à fait caractéristique des qualités et des défauts de Goya : on y voit, dans le dessin du cheval et même dans certaines parties du corps de la femme, par exemple dans le bras gauche qui tient les rênes, des fautes de proportions dues à une insuffisance évidente de connaissances anatomiques ; mais quelle prodigieuse intensité de vie sensible ! On chercherait en vain, dans tout l'art espagnol, un artiste ayant interprété avec autant de subtilité la physionomie humaine. Comme Goya, cet enfant, terrible, a dû s'amuser en peignant ce portrait !

Et puis, ce sont d'autres effigies de la reine, en robe de soirée ou en robe de ville, dans ses appartements et dans ses jardins. La voici en toilette de soie blanche avec

une aigrette blanche dans les cheveux ; la valeur la plus sombre est dans les yeux, ces yeux perfides où se concentre tout l'effet du tableau. La voici habillée de soie noire, avec les bras nus. Elle tient un éventail de la main droite, l'avant-bras replié contre la poitrine ; c'est son attitude habituelle. Sur la tête et glissant le long des épaules, elle a sa mantille de dentelles. Un nœud de satin rose est piqué dans les cheveux noirs séparés par le milieu. Goya aime infiniment cette opposition si savoureuse de noirs profonds et de roses tendres. Ce dernier portrait du Prado a été peint probablement en 1790. Manet s'en souviendra et, après lui quelques peintres contemporains.

. . . .

Mais voici le chef-d'œuvre de Goya : *La Famille de Charles IV*.

La famille royale est groupée dans un des salons d'Aranjuez. Comme fond, un mur gris verdâtre où sont accrochés deux grands tableaux. Au centre du groupe est la reine Marie-Louise, en robe blanche pailletée d'or avec un devant de gaze jaune et noire, des dentelles et des broderies ; elle a un papillon de diamant dans les cheveux, quatre colliers de pierres multicolores autour de son cou large et court, d'énormes pendentifs aux oreilles. De son bras droit, épais et rond, elle entoure l'infante Marie Isabelle et, de sa main gauche, elle tient le petit Francisco de Paulo Antonio, en rouge, avec une décoration bleue et blanche. A gauche et en avant de la reine, le roi Charles IV, en costume de velours marron

bordé d'argent et en bas blancs, la poitrine barrée des grands cordons du Christ de Portugal et de Charles III, la toison d'or autour du cou. Derrière lui, on aperçoit, lui ressemblant beaucoup, son frère l'infant Don Antonio ; encore plus à gauche du roi, voici son gendre le prince Luis de Parme, un grand et beau jeune homme en costume rouge et sa femme Marie-Louise, princesse de Parme, en robe blanche à garnitures d'or, portant un nourrisson dans ses bras ; en arrière de la jeune mère, on aperçoit le profil de l'infante Carlota Joaquina.

A droite de la reine Marie-Louise, voici, avec sa future femme Maria Antonia [1], habillée comme la reine, le jeune prince des Asturies, Don Fernando, en costume bleu clair ; plus à droite son frère cadet Don Carlos. Derrière eux, la vieille sœur du roi, Dona Maria Josefa, dont on n'aperçoit que l'affreux visage de sorcière aux yeux d'orfraie. Tout au fond, dans la pénombre, nous distinguons assez vaguement Goya lui-même, attentif, un peu dédaigneux, devant sa haute toile placée obliquement ; il a le clignement d'œil habituel aux peintres qui cherchent la simplification par les grandes masses d'air et de lumière.

Le tableau, exécuté à Aranjuez, date de l'année 1800. Goya est, à ce moment, âgé de cinquante-quatre ans. Son génie a maintenant atteint toute sa maturité. Jamais

1. Dans le tableau de Goya, Doña Maria Antonia, fille du roi de Naples Ferdinand IV, a la tête tournée vers le mur. Cette jeune fille âgée de seize ans — le même âge que le prince des Asturies, son futur époux — résidait à Naples, et Goya n'ayant pu arriver à se procurer aucun portrait d'elle, fut obligé d'avoir recours à ce moyen.

il n'a donné une œuvre de cette importance et aussi pleinement savoureuse. Ses défauts mêmes, que nous rencontrions — et nous les rencontrerons souvent encore — dans les fresques de *San Antonio de la Florida,* exécutées deux ans auparavant, ont disparu dans *la Famille de Charles IV* où aucune incorrection ni aucune insuffisance de dessin ne nuisent à la tenue générale de l'œuvre. On ne peut apprécier l'œuvre de Goya que si l'on a vu l'original au musée du Prado. Auprès de ce tableau, les groupes de Franz Hals et de Van der Helst paraîtraient figés : rien n'est plus vivant et rien n'est plus près de nous.

De tous les portraits de la reine, celui-ci est certainement le plus complet, le plus surprenant. Il faut vivre sans cesse auprès d'un modèle pour arriver à une telle pénétration dans l'analyse de sa physionomie. Tous les vices, tout le cynisme immonde, toute la méchanceté rusée de Marie-Louise, cette femme qui se vautrait dans la débauche et qui fut une mère monstrueuse, tous ces caractères se lisent dans l'attitude contournée, disloquée et provocante, dans le masque aux lèvres minces et sarcastiques découvrant de larges dents, dans les yeux lubriques et mauvais aux énormes prunelles noires; Goya se souviendra d'elle chaque fois qu'il dessinera ses sorcières.

Le visage de Charles IV, gras et flasque, au triple menton, au gros nez descendant tout près de la bouche, aux yeux ronds, pâles et ternes avec une expression d'invincible paresse — il passait la plus grande partie de la

journée dans ses écuries et ne consacrait qu'une heure aux affaires — est bien celui d'un être dénué entièrement de sens moral et de dignité. Le jeune prince des Asturies — le futur Ferdinand VII dont Goya fera encore plus tard plusieurs portraits quand il occupera à son tour le trône d'Espagne — est un lourdaud d'assez faible mentalité, d'un caractère un peu veule, mais sans rien d'antipathique. Dans le tableau de Goya, ce sont là des personnages de comédie, mais vus par un misanthrope qui prévoit déjà le drame ; on dirait que le spectre de Beaumarchais a erré par là. Mais à côté de la satire, il y a aussi la grâce et la fraîcheur de l'enfance dans le portrait du petit infant Francisco Paolo Antonio, ce bébé blond déguisé en grand personnage avec sa collerette, ses pantalons longs, ses décorations aussi volumineuses que son costume rouge ; il y a tout le charme de la jeunesse chez cette petite infante Marie Isabelle dont le portrait est peint avec tant de tendresse.

La lumière pénètre dans le salon, faisant de larges ombres portées sur le tapis. L'ensemble de ces visages frais ou parcheminés, de ces cheveux et de ces perruques, de ces costumes somptueux aux couleurs éclatantes, de ces satins, de ces dentelles, de ces ors, de ces diamants, fait de ce tableau l'une des peintures les plus chatoyantes, les plus riches, les plus joyeusement captivantes de tout l'art moderne. Nulle part Goya n'a su mieux concilier le sens exact des volumes avec l'intérêt chromatique : M. Gustave Geffroy a comparé ce tableau à une volière d'oiseaux de paradis. Goya n'est jamais allé, ne pouvait

pas aller plus loin, à la fois dans l'évocation de la vie et la volupté de la couleur [1].

Ferdinand VII.

On connaît de Goya une dizaine de portraits de Ferdinand VII. Les plus heureux sont ceux qui ont été faits quand il n'était encore que Prince des Asturies, et, parmi ceux-ci, le meilleur, à notre avis, est le charmant portrait à mi-corps, en ovale, datant de 1803, assez semblable, d'ailleurs, à celui qui fait partie de la *Famille de Charles IV* A ce moment, l'Infant Ferdinand a dix-huit ans ; c'est

1. Il existe de Goya onze études isolées (tous les personnages sauf Maria Antonia) pour le grand tableau de *la Famille de Charles IV*. Probablement, l'une de ces études avait déjà été faite avant la commande du tableau, et Goya trouva le moyen de l'utiliser, car, dans son compte de frais, l'artiste ne mentionne que dix études. Voici les détails du compte, dont le montant est de 10.634 réaux (Archives du Palais Royal) :

Pour les toiles et châssis pour les dix portraits, j'ai payé	980
Pour les caisses et pour le transport	420
Pour la grande toile qui a servi à peindre la *Famille royale*	860
Pour les voitures, quatre voyages	1.140
Frais d'entretien	3.200
Six onces d'or que la Reine me fit payer à Dascher et inclure dans mes frais, selon le reçu ci-joint	1.920
A D. Manuel Ezquerra y Trapaga, pour les couleurs, etc...	2.114
	10.634

Cette somme fut remboursée à Goya au mois d'août 1800.
Il existe à Florence un autre tableau représentant la famille royale, accompagnée du Prince de la Paix.

un jeune homme de caractère timide et facile ; il paraît presque encore un enfant. En quelques années, sa physionomie va changer, s'endurcir : dans les portraits postérieurs, alors qu'il est monté sur le trône d'Espagne, on lit sur son visage une hypocrisie méfiante, et Goya, à ce moment, ne semble plus guère être inspiré par son modèle. Le portrait de 1808 (actuellement à l'Académie de San Fernando) est, en vérité, un mauvais portrait d'apparat. Le mouvement de la jambe du cavalier est assez peu vraisemblable ; le geste maladroit de la main qui tient le bâton de commandement est d'une raideur choquante. C'est surtout le portrait d'un mannequin et d'un costume ; le cheval n'est guère mieux traité que le cavalier.

Goya reçut la commande de ce portrait officiel de Ferdinand VII en mars 1808, quinze jours après la promulgation du décret d'abdication de Charles IV. Le tableau fut commencé seulement cinq mois plus tard. C'est Goya qui avait manifesté le désir de peindre le roi à cheval. Lorsque le portrait fut terminé, Goya se refusa absolument à fixer son prix, et l'Académie lui remit alors 150 doublons, avec un exemplaire d'un ouvrage de luxe intitulé *Antiquités arabes de Grenade* et publié sous les auspices de cette Assemblée. On fit plusieurs copies de ce portrait équestre pour des hôtels de ville et pour diverses sociétés [1].

1. Comte de la Viñaza. *Ouvrage cité.*



Les grands personnages de l'époque

La famille de l'Infant Louis de Bourbon, frère de Charles III.

Peu de temps après les portraits de Charles III et du comte de Florida Blanca, Goya fit ceux de la famille de l'Infant Don Luis, frère du roi.

Le tableau du groupe [1], exécuté à Arenas de San Pedro (province d'Avila), est une des premières grandes commandes de portrait confiées à Goya. Comme pour le Charles III, il en est encore à traiter le portrait comme un tableau de genre. Voici une page de l'existence des grandes familles de la noblesse, dans ces palais de province, où l'on est frappé, malgré la nombreuse domesticité, du manque de confortable et de l'excès de laisser-aller. Le mobilier et les appareils d'éclairage étaient très réduits et d'une extrême simplicité ; on se chauffait avec des brasiers de bronze ou de cuivre. Le principal luxe consistait dans les tentures.

Dans une pièce aux murs tendus de velours grenat et bleu, l'Infant Don Luis est représenté assis, en habit du matin, devant une table et jouant aux cartes, tandis que l'Infante Dona Teresa de Vallabriga, en peignoir, assise de profil devant une autre table où se trouve une bougie

1. $3^{m},15 \times 2^{m},48$.

allumée, est en train de se faire coiffer par un perruquier. Au milieu du groupe, les deux enfants. En arrière, des femmes de chambre apportant des peignes et une boîte ronde de parfums au perruquier ; des maîtres d'hôtel et des portiers, deux cuisiniers en tablier blanc. Goya s'est représenté lui-même, à la droite du tableau, assis, la palette et les pinceaux à la main.

Pendant son heureux séjour à Arenas, Goya fit aussi, séparément, les portraits de l'Infant Don Luis, de l'Infante et des enfants : Luis Maria, futur cardinal de Bourbon, et la petite Maria Teresa de Bourbon et Vallabriga, alors âgée de deux ans et neuf mois. Le portrait en buste de l'Infant Louis de Bourbon porte l'inscription suivante : *Portrait du Sérénissime Infant Don Luis Antoine Jaime de Bourbon fait par Francisco Goya, de* 9 *heures à midi, le* 11 *Septembre de l'année* 1783.

Jovellanos.

Comme pour Charles III, on sent une affectueuse déférence de l'artiste envers son modèle. Jovellanos était l'une des figures les plus distinguées et les plus sympathiques de l'époque. Lorsque Goya fit ce portrait, le célèbre homme d'État avait quarante-deux ans. Après avoir étudié le droit et exercé les fonctions d'assesseur au tribunal criminel de Séville, il s'était essayé dans la littérature dramatique et avait donné en 1769 une tragédie en vers, puis, en 1773, une comédie de sentiment (*l'Honnête délinquant*) qui fut représentée dans la plupart des capitales d'Europe. Ministre de la justice sous

Charles III, il n'avait pas craint de manifester les idées les plus libérales et de préconiser, en Espagne, d'importantes réformes sociales. Avec sa haute culture et son intégrité à toute épreuve, Jovellanos était un caractère doux, aimable, modeste. « Sa conversation, dit un contemporain, était des plus intéressantes, et il l'animait souvent de saillies piquantes. »

L'homme tout entier est dans ce charmant portrait de Goya. Jovellanos, en jaquette grise, culotte noire et bas blancs, est appuyé familièrement sur sa table encombrée de manuscrits et de dossiers. La tête inclinée, le buste un peu penché en avant, les pieds croisés, il tient de la main gauche une lettre dépliée. Sans doute, il est en train d'écouter, avec attention et bienveillance, quelque interlocuteur. La physionomie régulière, intelligente et douce, avec la bouche à peine entr'ouverte, est aussi expressive que l'attitude. Jamais on n'aura mieux surpris un grand homme d'État dans son intimité, C'est, pour ainsi parler, une œuvre de reportage historique, un portrait physique et un portrait moral. Au point de vue de la pénétration psychologique, je ne vois, dans tout le XVIIIe siècle, que les pastels de La Tour, qui soient peut-être supérieurs à ce portrait de Jovellanos.

Godoy, Prince de la Paix.

Nommé — sans aucun motif du reste — prince de la Paix après la paix de Bâle (22 juillet 1795), Godoy, duc d'Alcudia, premier ministre, généralissime, grand amiral, était un homme sans culture, frivole, beau cavalier. Il ne

dut ses faveurs qu'à son intimité avec la reine Marie-Louise, à la suite d'une chanson chantée devant elle. Il est bien le type de ces courtisans dont parle La Bruyère, « hommes flatteurs, complaisants, insinuants, dévoués aux femmes dont ils ménagent les plaisirs, étudient les faibles et flattent toutes les passions ». D'après son portrait par Goya, à l'Académie de San Fernando, nous pouvons assez bien nous représenter ce bellâtre sans distinction, qui tint malheureusement trop longtemps les destinées de l'Espagne entre ses mains.

Nous savons, par sa correspondance, que Goya [1], au prix de nombreuses difficultés, fit d'abord du Prince de la Paix un portrait équestre.

L'autre portrait de Godoy, que l'on peut voir aujourd'hui à l'Académie de San Fernando, a été exécuté en 1801. Le Prince de la Paix est représenté dans un camp, assis sur le rebord d'un rocher, tête nue, en grande tenue de généralissime ; sa main droite, tenant un plan de campagne, est appuyée sur son sabre placé entre les genoux. Derrière lui est un aide de camp. Un peu plus loin, des chevaux sellés. A gauche, au premier plan, est un drapeau à demi déployé. Ce portrait, assez théâtral, ne compte certainement pas parmi les meilleurs de Goya. On y sent la fatigue de la commande. D'après la lettre à Zapater au sujet du précédent portrait du Prince, il ne semble pas, d'ailleurs, que Goya ait trouvé beaucoup d'intérêt dans cette physionomie assez inexpressive.

1. Lettre à Zapater (8 août 1800).

Curieux seulement comme document historique, le portrait de l'Académie de San Fernando n'ajoute rien à la gloire du peintre.

. . . .

Parmi les autres portraits de grands personnages de l'époque, le musée du Prado possède le groupe de *la Famille d'Osuna* qui est bien certainement l'un des plus mauvais tableaux de Goya, avec des fautes de proportions invraisemblables ; on en est à se demander si les quatre enfants ont été peints d'après nature ; de même, dans la figure de la duchesse les volumes du bras droit et de la main sont ridiculement petits relativement à la tête. Goya a parfois de ces faiblesses inexplicables.

Au Prado également, le *Portrait du général Palafox* est assez étrange ; mais si le cheval, avec son encolure énorme, est disproportionné, la figure de l'héroïque défenseur de Saragosse ne manque pas toutefois d'intérêt. Le *Portrait du général Urrutia*, debout, dans un paysage rocheux, le bâton de commandement à la main, rappelle un peu certains portraits de l'École anglaise. Dans ce portrait on n'admire guère que la tête ; mais du moins le visage grave de ce soldat intègre qui s'était élevé par son seul mérite jusqu'au grade de capitaine général de la Catalogne, a-t-il été étudié avec une sincérité pénétrante. Il est regrettable que les détails trop nombreux du costume nuisent à l'effet général. D'après la facture encore analytique, il ne nous paraît pas douteux que ce portrait soit antérieur à la belle période de Goya.



Photo Giraudon, Paris.

JUSQU'A LA MORT

(Eau-forte ; *Les Caprices.*)

Quelle différence avec le *Portrait du duc de San Carlos*[1] d'une si large exécution et d'une si heureuse concentration d'effet, avec nos deux portraits du musée du Louvre, celui de *Guillemardet* et celui de *Don Evaristo Perez de Castro* président du Conseil, ministre d'État et ambassadeur! Le portrait de *Perez de Castro* est charmant dans sa tonalité grise, enveloppée, fluide ; le *Guillemardet* est une œuvre tout à fait supérieure, un des plus beaux portraits du Louvre. Au point de vue de l'intensité de la vie, on ne peut le comparer, parmi les portraits officiels faits antérieurement par Goya, qu'à celui de Jovellanos. Mais combien l'exécution est devenue supérieure !

Guillemardet, après avoir fait partie de la Convention et du Conseil des Cinq-Cents, fut nommé ambassadeur d'Espagne en 1798. Le portrait date de cette époque, celle où Goya commence à produire la série de ses chefs-d'œuvre : *la Famille de Charles IV, la Fête de San Isidro,* les deux *Majas*. Le portrait de Guillemardet ne le cède guère à ces quatre toiles célèbres. Pendant cette période, c'est-à-dire vers sa cinquante-deuxième année, Goya a abandonné la facture analytique que nous avons notée dans le *Charles III* ; mais s'il consent aux sacrifices, c'est seulement dans la mesure nécessaire à la concentration de l'effet et sans aller jusqu'à l'exécution sommaire et heurtée que nous trouverons dans des productions ultérieures. Pendant ces années triomphales, il semble qu'il ait goûté avec une volupté particulière les joies de la couleur ; un

1. A Saragosse (Direction du canal d'Aragon), il existe plusieurs croquis préalables de Goya pour ce portrait.

écrivain français a pu dire avec raison à propos du plumet et de la ceinture de conventionnel dans ce portrait de Guillemardet : « Jamais un peintre français n'a si bien mis d'accord les trois couleurs nationales . » En admirant l'exécution de cette ceinture, on regrette que Goya, à part ses *Oiseaux morts* du Prado, ne nous ait pas laissé de natures mortes.



Les courtisanes et les actrices

Une des caractéristiques du talent pictural de Goya, c'est que de ce talent, sauf pendant les années de vieillesse du peintre, se distingue quelque chose d'extrêmement féminin. Si, en effet, comme graveur, et en particulier dans *les Désastres de la Guerre*, Goya a eu les accents les plus virils, par contre, sa palette était surtout remarquable par ses délicatesses subtiles qui devaient faire de lui le peintre inégalé des carnations roses ou mates, des dentelles légères, des velours rutilants, des soies froufroutantes. Adorant, au surplus, la société des hétaïres et des mondaines, comme on le sait par ses liaisons retentissantes avec la duchesse d'Albe, la Tirana et d'autres encore, il put, dans les portraits de ces jolies madrilènes, apporter par-delà les qualités picturales de son tempérament épris surtout d'harmonies douces, une observation psychologique à laquelle on n'était pas habitué en Espagne; Velazquez lui-même, au demeurant, n'avait jamais brillé par la psychologie féminine.

Dans les musées et dans les collections privées, Goya est représenté par un grand nombre de portraits de jeunes femmes inconnues. Il en est de charmantes : faut-il citer tout d'abord les deux portraits de femmes que nous possédons au Louvre ? Goya a fait sans doute des œuvres plus importantes, mais jamais rien de plus vivant que ce petit portrait de femme debout en mantille noire, sur un fond de paysage. Par l'harmonie générale, avec les noirs, les gris, le ton rose du nœud et le ton orangé des manches, l'œuvre nous rappelle un peu le portrait de la reine Marie-Louise avec une mantille. Mais ce portrait du Louvre nous semble plus heureux encore : la facture un peu ronde, un peu indécise de Goya convenait merveilleusement, d'ailleurs, à l'exécution de ces figures de petites dimensions. Goya, ici, est servi par ses faiblesses mêmes.

Il y a lieu d'insister sur ce dernier portrait. Avec ceux de la marquise de la Solana, de la marquise de Lazan, de la duchesse d'Albe et de la Tirana, c'est l'un des plus personnels de Goya. On compte assurément un assez grand nombre de ses portraits pour lesquels on hésiterait presque sur l'attribution ; plusieurs d'entre eux, avec leur élégance voulue, rappellent des œuvres de l'École anglaise et souvent sans intérêt. Mais quand Goya est vraiment lui-même, il n'est pas d'interprète plus subtil du charme féminin, même — et surtout peut-être — dans sa perversité qu'il connaît et qu'il aime. La Tirana dont le portrait date probablement de 1802, avec son expression conquérante, impérieuse, despotique, la marquise de Lazan avec sa physionomie têtue et sensuelle, lui ont

inspiré deux inoubliables effigies. Quant aux portraits de la duchesse d'Albe, que Goya avait accompagnée à San Lucar pendant son exil de la Cour et qui tint assurément une place importante dans sa vie, sont-ils parmi les meilleurs de l'artiste ? Contrairement à l'opinion généralement admise, nous ne croyons pas pouvoir répondre par l'affirmative : même le plus connu d'entre eux, où la jeune femme est représentée en robe blanche, avec une ceinture rouge, manque de souplesse et de vie. Mais ce qu'on peut constater du moins, c'est qu'après la mort de la duchesse, en 1804, Goya a perdu, en quelque sorte, le secret du charme féminin. « La duchesse d'Albe, a dit un écrivain espagnol [1], emporta avec elle l'inspiration des suprêmes élégances de Goya, car les rares portraits de femmes qu'il fit ensuite n'atteignirent jamais un tel degré d'aristocratique distinction et de beauté. »

De nombreuses controverses ont eu lieu au sujet de la *Maja vestida* et de la *Maja desnuda* : on a prétendu que la duchesse d'Albe avait servi de modèle pour ces deux figures. Aucun fait précis cependant ne confirme cette supposition. Le visage à l'expression un peu enfantine des *Majas* ne ressemble guère, en tout cas, à celui de la duchesse d'Albe avec ses yeux ronds, ses narines très ouvertes, son expression à la fois dure et étonnée. Quoi qu'il en soit, les deux *Majas* comptent parmi les plus purs chefs-d'œuvre de toute l'École espagnole. On a dit que la *Maja vestida* avait été peinte dans un jardin ; mais

1. N. Sentenach. *Les grands portraitistes en Espagne* (Boletin de la Sociedad española de excursiones).

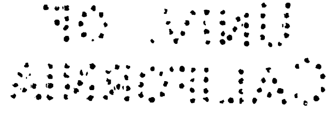
Pl. XV



Photo Giraudon, Paris.

LE CARROSSE ATTAQUÉ

(eau-forte ; *La Tauromachie.*)


UNIV. OF
CALIFORNIA

c'est là, si l'on étudie l'exécution du tableau, une hypothèse assez peu vraisemblable, car le plein air ne donne jamais des ombres aussi nettement délimitées. Jamais, en tout cas, Goya n'a eu une touche plus fluide ; jamais, dans un de ses tableaux, les passages de la lumière à la demi-teinte n'ont été plus délicats ; il y a dans cette peinture des transparences d'aquarelle. Et pourtant combien la *Maja desnuda* nous semble supérieure à l'autre ! Avec autant de charme dans la symphonie des blancs, des verts d'eau et des roses, elle est peinte avec plus de consistance, avec une matière plus riche, avec un sentiment plus vrai des volumes du corps et de l'ambiance aérienne ; dans les modelés du torse en pleine lumière, Goya a accompli un prodigieux tour de force de métier. La *Maja desnuda* est une merveilleuse exception dans l'œuvre de Goya : c'est sa seule étude de nu méritant d'être admirée sans réserve. Son ignorance relative de l'anatomie plastique, son dédain pour la statuaire de l'antiquité, l'absence, en un mot, d'éducation académique, expliquent certainement, dans une large mesure, l'originalité de cette œuvre. La hardiesse et l'ingénuité de vision du peintre dans un morceau de nu de cette importance, en font une œuvre unique pour le XVIIIe siècle et un véritable événement dans l'évolution de l'art espagnol. Même la *Vénus au miroir* de Velazquez avait été peinte à travers des réminiscences de Rome : Goya est le premier peintre espagnol ayant osé peindre une femme nue qui soit vraiment une femme. Celle-ci vient de se déshabiller. Elle s'est jetée avec une impudeur presque

provocante sur son canapé et ses coussins moelleux ; sa taille étranglée au-dessus des hanches porte encore l'empreinte du corset. Parmi les grands peintres de nu contemporains, aucun n'a rien produit d'un réalisme plus osé dans la sensualité, ni d'un sentiment féminin plus savoureux dans la grâce. Manet lui-même, quand il peindra l'*Olympia*, se ressentira plus qu'on ne pourrait le croire, de l'influence romantique : Goya, dans sa *Maja desnuda*, est autrement moderne. Au point de vue de la hardiesse de la conception, ce n'est pas Manet qu'il rejoint, mais Degas — dont l'exécution picturale est très différente, d'ailleurs — et Renoir qui, souvent, n'est pas sans analogie avec lui. Si l'on plaçait la *Maja desnuda* dans un de nos salons annuels, la plupart des tableaux de nu, auprès de celui-ci, paraîtraient avoir vieilli. Goya est sans doute plus digne d'admiration dans *la Famille de Charles IV* ; mais nulle part il n'est aussi surprenant que dans cette *Maja desnuda* du Prado.

***

PORTRAITS D'AMIS ET PORTRAITS DE FAMILLE

Jusqu'à la fin de sa vie, Goya aime à faire les portraits de ses amis, et, grâce à la rapidité de son exécution, ces portraits sont très nombreux. La plupart des amis intimes du peintre étaient des écrivains, des comédiens, et même des toréadors comme Pedro et Jose Romero, Martincho et Pedro Mocarte ; parmi les portraits d'artistes, on ne

trouve guère que ceux de son beau-frère Bayeu, de l'architecte Villanueva et du graveur Rafael Esteve.

Le portrait de Leandro Moratin, à l'Académie de San Fernando, est peut-être le plus remarquable de tous ceux-ci. Une grande communauté d'idées devait contribuer à unir de la plus solide amitié le peintre et l'écrivain. Moratin aimait les arts : dans sa jeunesse il s'était destiné tout d'abord à la peinture, puis avait été joaillier ; comme Goya, il était allé à Rome. Mais, outre ses goûts artistiques, Moratin était un esprit des plus informés et des plus curieux. D'opinion très avancée dans les questions sociales, ses idées libérales l'avaient rendu suspect à l'Inquisition ; il avait vivement subi l'influence des philosophes français du XVIIIe siècle et était fort imbu de notre littérature dramatique. Une de ses pièces, *la Comédie nouvelle* (1792), porta un coup violent à l'ancien théâtre espagnol et causa presque un scandale national. Mais, pur intellectuel, Moratin était un caractère faible ; ses actes furent loin d'être toujours d'accord avec ses idées.

Le portrait de l'Académie de San Fernando nous le montre bien ainsi, extrêmement distingué, avec une expression rêveuse dans son regard, les lèvres sensuelles, les traits fins et réguliers. Rappelant un peu les portraits de Prud'hon, c'est l'un des plus beaux de Goya, sinon au point de vue du mouvement, du moins au point de vue de l'évocation de la pensée. « L'homme, disait parfois Carrière, n'est pas une fonte ; c'est un repoussé, un repoussé à grands coups venant du dedans. » Dans ce

portrait de Leandro Moratin, comme dans ceux de Bayeu et de Joseph Bayeu, on sent « les grands coups venant du dedans ».

Le portrait de l'Académie de San Fernando daterait, selon M. Richard Oertel, de 1802, et l'exécution permettrait bien, au reste, de supposer qu'il a été peint vers cette époque où Goya avait atteint la maturité de son talent, même en se plaçant au point de vue purement technique.

A ce portrait de Leandro Moratin âgé de trente-neuf ans, il est curieux d'opposer ceux que Goya fit à Bordeaux vingt-cinq ans plus tard. Moratin s'était fixé à Bordeaux en octobre 1821. Il y passait son temps, nous dit M. Paul Courteault, « à se plaindre de la cherté de la vie, à composer les *Origines du théâtre espagnol*, à flâner sur les promenades et dans les boutiques des marchands d'estampes, se partageant entre deux passions : le cheval et le spectacle. » Ainsi qu'on peut le voir par les portraits de Goya, Moratin, qui a conservé ses cheveux abondants, est maintenant gras, boursouflé, et son expression est devenue assez indifférente. Les deux portraits de cette époque sont d'une tonalité noire, d'une facture enveloppée, d'un dessin un peu mou. Mais le portrait définitif de Moratin est celui de l'Académie de San Fernando : il a toutes les qualités des autres, sans leurs défauts.

Un autre portrait d'ami assez semblable quant à la facture et remarquable au point de vue de la pénétration psychologique est celui du poète Juan Antonio Melendez Valdez. D'un grand charme de couleur dans une harmonie grise, le portrait de l'acteur Maiquez, au musée du

Prado, est conçu à peu près dans le même esprit que ceux de Moratin et de Valdez. Les portraits de l'architecte Villanueva, avec son visage assez caricatural, et de Don José Luis de Munarrez, sont traités avec plus de précision et de sécheresse, mais ne sont pas moins expressifs. On peut en dire autant du portrait de Tiburcio Perez, le toreador, en bras de chemise, avec ses oppositions sombres entre les valeurs sombres et les valeurs blanches. A côté de ceux-ci, il convient de citer les deux portraits de Zapater [1] (1790 et 1797) et celui de Don Peral [2], l'un des plus délicats et des plus vivants de Goya, avec ses finesses de raccourci. Dans le portrait du chanoine Ramon Pignatelli, important et bouffi — et qui fait songer au vaniteux de La Bruyère —, on sent une sincérité un peu cruelle.

Il est impossible de citer tous les portraits d'amis de Goya. Même ceux des dernières années, à Bordeaux, ne sont pas sans intérêt. Dans le portrait de Silvela, on est sans doute un peu choqué par la mollesse de la touche ; en revanche, l'artiste semble avoir retrouvé quelques-unes de ses qualités d'antan dans le portrait de Galos, « œuvre fraîche, lumineuse, d'une aussi belle allure que ses productions de dix ans plus anciennes » [3].

Goya nous a laissé cinq ou six portraits de famille inoubliables, en particulier celui de Bayeu. On croit que ce portrait aurait été peint en 1786. C'est peut-être le seul

1. Appartiennent à M. Durand-Ruel.

2. Londres, National Gallery.

3. Paul Lafond. *Les dernières années de Goya en France* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1907).

beau portrait de Goya à cette époque. L'artiste n'y est guère préoccupé par l'enveloppe lumineuse, mais par la recherche profonde du caractère. Tout l'homme physique et moral est là, dans ce visage déjà fatigué, inquiet, mélancolique et reflétant surtout une remarquable intelligence. Le costume est traité plus sobrement que la tête, mais avec la même compréhension nerveuse. Chez Goya qui escamote trop souvent le dessin des extrémités, il est rare de trouver une main indiquée avec autant de justesse. Parmi toutes ses œuvres, il en est certes de plus savoureuses au point de vue de la couleur ; il n'en est probablement pas où le dessin soit aussi sensible et aussi incisif. Sans être paradoxal, on pourrait comparer ce portrait — et je songe en particulier à l'exécution de la manche — à ceux d'Ingres et à ceux d'un autre de nos grands dessinateurs contemporains : Degas. Le fait est d'autant plus curieux qu'étudié dans son ensemble, Goya apparaît surtout comme un très beau peintre voyant les formes à travers les valeurs, et nullement comme un grand dessinateur. Si l'on prend le mot dessin dans son acception la plus ordinaire, en entendant par là la transcription abstraite et graphique des formes, il n'y a pas, au reste, dans l'École espagnole, à part le Greco, de ces dessinateurs comme Dürer et Holbein, qui font la véritable gloire de l'École allemande. Contrairement au tempérament germanique, le tempérament espagnol, en général, est trop sensuel, trop enivré de couleur et de lumière pour pouvoir se livrer avec une volonté longuement réfléchie à l'analyse des formes par

elles-mêmes. Et, à ce point de vue, le portrait de Bayeu constitue, en quelque sorte, une exception [1].

Il est curieux de rapprocher du portrait de Francisco Bayeu celui de sa sœur Josefa. L'épouse de Goya, sans être jolie, avait une physionomie distinguée, un peu âpre. Avec ses cheveux d'un beau roux doré, elle n'avait pas, à proprement parler, le type espagnol. Le visage amaigri, prématurément fatigué, les lèvres serrées, les yeux profonds et fixes expriment à la fois une volonté tenace et une sorte de mélancolique amertume. La discorde en effet n'était pas rare dans le ménage, et, dès les premières années de son mariage, la jeune femme avait eu à souffrir sans cesse de l'infidélité habituelle et souvent scandaleuse de l'époux. Ce portrait est un des bons portraits de Goya au Prado ; mais on y découvre encore, dans le contour et le modelé des bras, un peu de cette indigence de dessin si fréquente dans ses figures.

Goya semble avoir eu une tendresse toute particulière pour son petit-fils Mariano. Il a laissé de lui plusieurs portraits. Nous en connaissons deux charmants. D'abord, celui de Mariano enfant. Devant un morceau de musique, le bambin qui peut avoir de huit à neuf ans, est coiffé d'un énorme et amusant chapeau haut de forme ; son veston est garni d'une collerette de dentelle. Le portrait, accompagné de l'inscription : « Goya á su nieto » est naïf

1. A l'Académie de San Carlos, à Valence, se trouve un autre portrait de Bayeu, représenté debout, devant sa toile. Peint postérieurement, croit-on, à celui du Prado, ce portrait est également d'un vif intérêt.

et frais comme les portraits d'enfants de Chardin. Un autre portrait de Mariano, où il semble avoir environ dix-huit ans, est le merveilleux tableau que possède Mme Francis de Croisset. C'est plutôt une œuvre de grâce qu'une œuvre de force, et ceci n'a pas lieu de nous étonner chez Goya qui, au point de vue pictural, a toujours eu, sauf dans les dernières années, une prédilection pour les harmonies chatoyantes et douces : ici dominent le gris, le blanc et le bleu pâle. Mariano est debout, appuyé sur une canne ; un petit chien blanc, avec un nœud rouge, est à ses pieds. Au point de vue de la délicatesse et de la fraîcheur du ton, c'est un des plus remarquables portraits de Goya. On croirait qu'il a été peint hier. Ainsi que dans le *Charles IV* et les *Majas,* Goya s'y montre l'artisan précieux d'une matière lisse et admirable : malgré une pâte très nourrie, il donne l'illusion de la transparence et de la légèreté de l'aquarelle.

L'artiste a fait plusieurs fois son propre portrait. Dans sa jeunesse, Goya avait été assez beau, avec son front haut, sa chevelure abondante et ondulée, ses yeux très noirs. Un de ces autoportraits, qu'on peut voir au musée du Prado, semble avoir été exécuté vers sa quarantième année. A l'Académie de San Fernando, se trouve un autre portrait, datant de 1815 : Goya a un peu épaissi, son front s'est dégarni ; l'expression du visage s'est adoucie. La comparaison entre ces deux tableaux est intéressante en ce sens qu'on peut y voir nettement la différence de la vision de l'artiste entre son âge mûr et sa vieillesse, entre la période de l'analyse et la période de la synthèse.

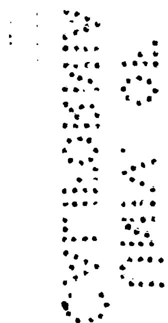
PL. XVI



Photo Giraudon, Paris.

PROCESSION

(Académie de San Fernando, Madrid.)


UNIV. OF
CALIFORNIA

CHAPITRE IV

LES GRAVURES

Les eaux-fortes d'après Velazquez. — Les *Caprices* et les *Proverbes*. — Les *Désastres de la Guerre*. — La Tauromachie.

Les Goncourt ont dit, à propos de Fragonard : « Le dessin de Frago est le journal de son imagination. »

De Goya on peut dire plus encore : ses eaux-fortes constituent, en quelque sorte, le journal de sa pensée. Nulle part, dans son œuvre, on ne retrouve aussi entièrement sa personnalité, et plus encore sa personnalité morale que sa personnalité artistique ; nulle part, il ne s'est montré d'une imagination aussi débordante, aussi spontanée, aussi pleine de contradictions, allant de la naïveté enfantine jusqu'au génie. Bonnes ou mauvaises, les estampes de Goya ont du moins un mérite : elles ne ressemblent à aucune œuvre antérieure.

Il avait commencé à s'exercer à l'eau-forte en 1778, en interprétant les tableaux de Velazquez. Ces premières gravures de reproduction, avec leur facture effilochée, ne présentent aucun intérêt technique et n'ont pas même le mérite de la fidélité. Elles se distinguent cependant par un sens assez délicat des valeurs ; l'interprétation

est celle d'un peintre plutôt que d'un spécialiste de l'eau-forte.

Le *Portrait du duc d'Olivarès* et *les Buveurs* sont bien différents des originaux. Il y a plus d'exactitude dans le *Ménippe* et *Esope*. Les meilleures des gravures d'après Velazquez sont *les Nains de Philippe IV*, vraies peintures en blanc et en noir. Mais, somme toute, il ne faut considérer ces essais de reproduction que comme de simples exercices. Presque toujours entraîné par sa fougue, à peu près incapable de persévérance tranquille, Goya — et ce fut à la fois la raison de sa force et de sa faiblesse — était incapable de copier. Seules ses eaux-fortes et ses lithographies originales méritent d'attirer l'attention.

***

Les Caprices

Si paradoxal que cela doive paraître, on peut dire que les *Caprices* sont plutôt une œuvre littéraire et sociale qu'une œuvre artistique. Il en est de même des *Proverbes*, exécutés plus tard par Goya.

Commencée en 1793, sous l'influence évidente des idées de la Révolution française, cette série de quatre-vingts planches fut achevée en 1797. Goya, à cette époque, ne possédait pas encore toutes les ressources de la technique de l'eau-forte et de l'aquatinte. La facture des *Caprices*, en en exceptant quelques planches, est maigre et pleine de maladresses. Le dessin des figures est généra-

lement faible au point de vue de la forme, et l'on y aperçoit aisément que Goya n'est point un dessinateur de morceaux. Ne semble-t-il pas évident, au surplus, que Goya considérait ces gravures uniquement comme l'interprétation graphique de sa pensée, sans y attacher autrement d'importance artistique ? La conception est de tout supérieure à l'exécution.

Souvent, d'ailleurs, les titres et les légendes des *Caprices* sont obscurs et énigmatiques. Comme le remarque fort bien M. Léon Rosenthal [1], « dans un pays soumis à un double despotisme religieux et politique, Goya ne pouvait pas s'exprimer avec clarté. » Sans doute aussi, parmi les allusions contenues dans les *Caprices*, il en est beaucoup dont nous ne pouvons pas bien saisir le sens, car elles sont relatives à des personnages contemporains. Mais, lorsque Goya passe brusquement de ces allusions particulières à des idées générales, alors sa verve satirique atteint parfois au génie.

Dans ses *Caprices*, Goya a flagellé le vice, l'hypocrisie, l'intolérance, les préjugés de son époque.

La fréquentation du comte d'Aranda, l'esprit le plus libéral de l'Espagne au XVIII[e] siècle, n'avait pas été étrangère, sans doute, à l'orientation des idées de Goya. Né comme lui à Saragosse en 1718, le comte d'Aranda, tout en protégeant les arts puisqu'il fonda la célèbre manufacture de faïences d'Alcora, avait subi l'influence de nos philosophes et, en particulier, de Voltaire qui, de son

1. *La Gravure*. Paris, 1909.

côté, manifestait pour le ministre de Charles III la plus haute estime. Après avoir violemment combattu le pouvoir des Jésuites et l'Inquisition, il ne craignit pas de désapprouver en 1792 la guerre contre la France, où il avait été ambassadeur. La personnalité du comte d'Aranda et celle de Jovellanos sont inséparables de l'histoire du développement des idées libérales en Espagne. Avec une verve incisive et effrontée, Goya allait, le premier en Europe, exprimer ces idées au moyen du burin.

Pour une des gravures des *Caprices* intitulée « Y aùn no se van » (Et ils ne s'en vont pas encore !) et représentant des cadavres qui soulèvent leur tombe, Goya a donné le commentaire suivant : « Celui qui ne réfléchit pas à l'instabilité de la fortune dort tranquille, quoique entouré de périls ; mais aussi il ne sait pas prévenir les malheurs qui le menacent, et il n'est pas de disgrâce qui ne le surprenne. » En écrivant ces lignes, Goya se doutait-il que ses prédictions allaient sitôt se réaliser ? Il y a encore dans les *Caprices* d'autres allusions au régime : par exemple dans cette gravure représentant deux ânes montés sur le dos de leurs cavaliers, gravure intitulée : « Tu que no puedes »[1] et que Goya a accompagnée de ce commentaire relatif à la servitude volontaire du peuple : « Qui ne dirait que ces cavaliers sont des montures ? »

On a dit que Goya ignorait la pitié. Rien n'est plus inexact. Ainsi qu'on peut le voir par ses commentaires, aussi bien dans les *Caprices* que dans les *Désastres*, il a

1. Locution espagnole qui signifie : toi qui n'en peux mais, porte-moi sur ton dos.

compati bien souvent au sort des malheureux et des déshérités, comme dans la gravure intitulée : « Las rinde el sueño »[1]. Le commentaire rappelle les fameux vers de Michel-Ange pour sa statue de *la Nuit* ; Goya a écrit cette phrase : « Ne les réveille pas ; le sommeil est souvent l'unique bonheur des malheureux ! »

Ailleurs, le pessimisme de l'artiste se traduit par d'autres commentaires où l'on sent un caractère plus aigri : « Le monde est une mascarade ; visages, costumes, voix, tout est mensonge. Chacun veut paraître ce qu'il n'est pas ; tout le monde s'entretrompe et personne ne se connaît. »

Les idées générales alternent avec des allusions particulières à des personnalités contemporaines : à la duchesse de Benavente qui veut encore se faire belle à l'âge de soixante-quinze ans[2], à Godoy figuré sous les traits d'un âne et recherchant sa généalogie[3], à d'autres encore dont les noms aujourd'hui n'expriment rien pour nous. Goya, après Erasme, après Rabelais, a exercé sa verve satirique contre les moines qui ne songent qu'à bien manger[4] et à tourner la tête aux malheureux naïfs ; contre les courtisanes cyniques, contre les médecins, contre les généraux incapables et qui se vantent de leurs exploits imaginaires : « les militaires impotents, en proie à la goutte et à la hernie, jettent de la poudre aux yeux des gens perclus, mais n'en jetteront pas autant à l'ennemi ».

1. Elles sont vaincues par le sommeil.
2. Hasta la muerte.
3. Hasta su abuelo.
4. Estan calientes.

La plus belle planche des *Caprices* est celle qui est intitulée : « El sueño de la razon produce monstruos [1]. » Traitée à l'aquatinte avec quelques tailles au burin, elle est inoubliable dans les annales de la gravure. L'artiste s'est représenté lui-même, assis et la tête appuyée contre une table où sont ses crayons. S'étant laissé aller au sommeil, il est assailli par les cauchemars ; autour de lui se pressent des monstres affreux, ailés et griffus, aux yeux effroyables ; l'un d'eux soulève dans ses serres le carton à dessin, quelques-uns frôlent sa tête, d'autres voltigent dans les airs. Goya a écrit ici comme commentaire : « La fantaisie abandonnée de la raison produit des monstres impossibles : unie avec elle, elle est la mère des arts et produit des merveilles. »

***

Les Désastres

Ces planches ont été exécutées de 1808 à 1820. Elles n'ont été publiées qu'en 1863, par l'Académie de San Fernando.

Si, dans la série des *Caprices*, on est souvent déconcerté par beaucoup d'obscurité, il n'en est pas ainsi dans les *Désastres* qui sont, en quelque sorte, le testament philosophique de Goya. Inspirée directement par les horreurs de l'invasion française, cette série constitue une œuvre entièrement et puissamment originale. Goya

1. Le sommeil de la raison produit des monstres.

qui avait surtout le génie de la haine, s'y livre tout entier dans un long cri de révolte et d'indignation,

A l'heure où tout le ciel fume de sang et d'âmes.

On songe, en regardant la série des *Désastres,* à ce vers d'Agrippa d'Aubigné. Comme chez le poète des *Tragiques,* comme chez Victor Hugo dans certaines pièces des *Châtiments* — *l'Expiation* et *les Abeilles du manteau impérial* —, la satire est ici d'une telle hauteur qu'elle va jusqu'au lyrisme. Devant les plus belles planches — *Pauvre mère, Au cimetière, Enterrer et se taire* — tout commentaire paraîtrait superflu. Contrairement, d'ailleurs, aux gravures des *Caprices* et des *Proverbes,* la forme elle-même, dans le détail des figures, est d'une beauté incomparable.

Outre les scènes effroyables de la guerre, Goya, à la fin des *Désastres,* exprime encore sa haine contre le clergé, oppresseur des consciences. On connaît les deux célèbres planches : *la Vérité est morte* et *Ressuscitera-t-elle ?* Dans *la Vérité est morte,* l'artiste a représenté, couchée à terre, les mains croisées, et dormant de son dernier sommeil, une jeune fille couronnée de lauriers ; auprès d'elle une femme en pleurs. Debout, un évêque donne l'absolution, tandis que des moines et des sorcières regardent curieusement avec un rire cruel et sinistre. — *Ressuscitera-t-elle ?* Déjà une auréole se forme autour de son front ; les possédées et les moines tirent la langue et profèrent des injures, allant jusqu'à frapper la jeune fille et à lui jeter leurs livres sacrés au visage ;

pourtant la Vérité commence à entr'ouvrir les yeux...

Goya, qui ne connaissait certainement pas les œuvres de Lucilius et de Juvénal, nous apparaît dans ces *Désastres* comme l'égal des plus grands poètes satiriques de tous les temps. Dans son œuvre peint, on peut sans doute être séduit par plus de charme ; mais c'est comme graveur et surtout dans les *Désastres* qu'il donne directement toute la mesure de son génie original. Seules les eaux-fortes de Rembrandt peuvent être comparées aux siennes. Sans doute, Rembrandt demeure-t-il au-dessus de lui par l'évocation du mystère ; mais peut-on nier que l'imagination créatrice soit plus féconde chez Goya ? Goya a pu être influencé par le maître d'Amsterdam dans son interprétation de la lumière : il ne lui doit rien au point de vue des conceptions de l'esprit.

***

La tauromachie. — Les lithographies

Goya était un *aficionado* des courses de taureaux. Il fréquenta beaucoup de toréadors et les accompagna dans des tournées. On a même dit que, dans sa jeunesse, s'étant engagé dans une *quadrilla*, il était descendu plusieurs fois dans l'arène. Mais aucun document précis ne confirme le fait. On a trouvé seulement une lettre de lui, signée : « Francisco de los Toros », ce qui ne prouve absolument rien, sinon que, comme la plupart des Espagnols, il était passionné pour les spectacles tauromachiques.

Quoi qu'il en soit, sa série de la *Tauromaquia* est, après les *Désastres,* celle dans laquelle Goya a déployé ses plus belles qualités de composition pittoresque. Toutes les phases historiques de la tauromachie y sont retracées depuis la « Mode des anciens Espagnols de chasser le taureau à cheval dans les campagnes », depuis les exploits téméraires du Cid Campéador jusqu'à ceux de Martincho, Juanito Apinani, Pedro Romero, Mariano Ceballos, Fernando del Toro, Randon, Pepe Illo et la célèbre torera Pajuelera, de Saragosse.

Exécutées à l'eau-forte et à l'aquatinte, ces compositions sont de valeur inégale. Parfois on y sent plus une préoccupation d'*aficionado* qu'une préoccupation d'artiste, et alors la gravure se réduit souvent à une image explicative : la foule des spectateurs y est à peine esquissée ou même complètement supprimée.

Il n'en est pas ainsi dans les lithographies de Bordeaux, prodigieux tableaux en blanc et en noir où l'artiste a évoqué la scène dans son ensemble, avec le mouvement et l'enthousiasme du public espagnol. Si les *Désastres* doivent constituer son testament philosophique, les quatre grandes lithographies de Bordeaux peuvent être considérées comme le testament artistique de Goya.

CONCLUSION

> « Il n'y a pas un héros de l'art qui ne soit, en même temps, par l'âpre et longue conquête de son moyen d'expression, un héros de la connaissance, un héros humain par le cœur. »
>
> Elie FAURE.

S'il est difficile de définir exactement l'influence de Goya sur l'art moderne, il est plus difficile encore de caractériser avec netteté une œuvre aussi énorme, œuvre d'intelligence et de passion allant de la grâce la plus délicate à la violence la plus farouche. Avec Goya, nous sommes en présence d'un des artistes parmi les plus divers, les plus étranges, les plus inégaux, les plus contradictoires qui aient jamais existé.

Goya a été, avant tout, un intuitif. Mais il a été aussi un autodidacte et il en a à la fois les qualités et les défauts... D'après ses premières œuvres, nous pouvons nous rendre compte en effet qu'il ne doit rien ou presque rien à ses aînés. Parmi les maîtres espagnols qui l'ont précédé, il n'a guère étudié que Velazquez et Murillo, et encore y a-t-il exagération à dire qu'il les a étudiés ; à vrai dire, il les a plutôt admirés, surtout

Velazquez. Sans doute, dans le sentiment de la perspective aérienne, dans certaines oppositions franches de tons, dans la liberté de la touche, retrouve-t-on parfois l'ascendant du peintre des *Menines* ; sans doute aussi, l'influence de Murillo est-elle apparente dans quelques figures baignées de lumière douce, comme celles de l'*Allégorie de la ville de Madrid,* et même dans le *Christ sur la croix,* du Prado. A la fin de sa carrière, telles de ses peintures presque monochromes font même songer, quoique d'assez loin, au Greco. Mais il n'est, dans toute l'œuvre de Goya, un seul tableau dans lequel l'influence d'un de ces maîtres soit prépondérante. Excellent ou détestable, Goya demeure toujours lui-même.

C'est très probablement, d'ailleurs, à l'insuffisance d'éducation préparatoire, insuffisance qui se trahit souvent par de pénibles fautes de proportions, dont on s'aperçoit surtout dans ses dessins, qu'il faut attribuer l'infériorité d'un assez grand nombre de ses œuvres. Cet homme, qui savait d'instinct la plupart des choses qui ne s'apprennent pas, ignorait beaucoup de celles que tout artiste devrait apprendre. Aussi bien ne force-t-il jamais l'admiration par des qualités de style, mais seulement par les prodigieuses qualités inhérentes à sa sensibilité native. Il s'est à peu près contenté d'être doué. Avec ses lacunes et ses faiblesses, il ne pouvait planer aussi haut que Velazquez. Mais si Velazquez, ce grand impassible chez lequel on retrouve la magnifique ampleur pondérée de la statuaire antique, est incomparablement plus près de la Beauté plastique, combien, en revanche, Goya,

activement mêlé aux événements de son temps, est plus près de la Vie ! C'est elle seule qu'il évoque, c'est elle qui le guide, toujours et partout. Chaque touche de son pinceau apporte une parcelle de vie sur la toile. Et non seulement de la vie qui l'entoure, mais de sa vie propre. Un critique espagnol [1] a pu dire avec beaucoup de raison que Goya a été subjectif à force d'objectivité. D'un bout à l'autre, son œuvre ne reflète-t-elle pas les étapes successives de sa sensibilité ? Partout on retrouve l'auteur derrière ses personnages : il semble qu'il ait ri et souffert avec eux, qu'il ait joué lui-même ou plutôt qu'il ait vécu tous les rôles. Avant lui, aucun artiste n'a possédé à un tel point ce don de vibration communicative. Velazquez, avec sa sérénité héroïque, représente encore la statique de l'art ; Goya, au mépris de l'ordonnance et du style, souvent même au mépris du goût, en représente la dynamique. En cela, il est déjà, si l'on veut, un précurseur du romantisme, mais un romantique sans réminiscences médiévales ni velléités littéraires, un romantique inconscient de tout ce qu'il apporte de nouveau à l'art de son temps.

Romantique par l'exagération instinctive de certaines valeurs au détriment des autres, par l'exaltation de quelques tons au profit de l'harmonie d'ensemble, romantique surtout par la curiosité des sentiments excessifs, Goya, pendant la première partie de sa carrière, s'est servi d'un langage pictural d'une richesse et d'une diver-

1. M. de Beruete y Moret.

sité immenses. Chacun de ses tons, chacune de ses harmonies révèle une volupté de peindre et suscite des sensations chromatiques jusqu'alors inconnues. Toujours, au reste, il tient compte de l'effet décoratif ; personne n'a mieux senti, par exemple, l'endroit exact où il faut placer un ruban rose dans une chevelure noire ou glisser une étoffe verte sous un ton de chair. Créer, fût-ce arbitrairement, des harmonies est la première de ses préoccupations, et, par là, Goya annonce déjà les tendances de l'impressionnisme contemporain : Manet, à ce point de vue, lui devra certainement beaucoup, et, plus d'une fois, Whistler, dans ses fameuses « symphonies » grises, se souviendra de tels de ses portraits.

Pourtant, dans la dernière partie de sa carrière, Goya néglige l'effet chromatique, croyant ainsi mieux évoquer, en le synthétisant par les seules valeurs, l'effet lumineux. Si l'on considère le résultat au point de vue de son œuvre peinte, il s'est assurément fourvoyé. Mais, en revanche, le graveur va maintenant bénéficier de cette nouvelle vision. Cette somme considérable de recherches, dont nous trouvons le curieux et troublant aboutissement dans les sombres décorations pour la villa de San Isidro et dans les derniers portraits, a conduit Goya aux admirables simplifications dans les eaux-fortes des *Désastres de la guerre*. Avec les *Désastres*, nous assistons à une seconde forme, et peut-être la plus définitive, de son génie. C'est, d'ailleurs, la partie de son œuvre où sa formidable verve satirique a pu s'exercer le plus librement.

Jusqu'à quel point l'influence de Goya s'est-elle mani-

festée dans l'évolution de l'art contemporain ? A cet égard, il faudrait tout d'abord tenir compte que, très peu connu en France, Goya, jusqu'à ces dernières années, était presque ignoré dans tout le reste de l'Europe. Sa grande vogue posthume ne date guère que de 1899 ; à l'occasion du trois centième anniversaire de la naissance de Velazquez, à Madrid, on avait organisé une exposition des œuvres de Goya, et différents musées achetèrent de ses tableaux. Jusque-là, son influence, en somme, n'avait été sensible que sur quelques artistes : les peintres espagnols Leonardo Alenza et Eugenio Lucas, puis Delacroix, Manet, Whistler et peut-être Daumier. Elle s'est exercée ensuite d'une manière plus décisive, sur beaucoup de nos artistes contemporains.

Qu'on ne s'y trompe pas, d'ailleurs. Entre Goya et Delacroix, il y a eu, à plusieurs égards, une singulière analogie de tempéraments, une égale force d'imagination, un même besoin de proclamer en art le droit à la représentation de la vie en mouvement et des sentiments passionnnés. Toutefois ce serait faire injure à Delacroix que de prétendre qu'il doit beaucoup à Goya : les véritables ancêtres de Delacroix sont Titien et Rubens, et il n'est pas non plus sans avoir subi l'ascendant de Géricault, son glorieux aîné trop oublié aujourd'hui. Chez Delacroix, au surplus, le goût de la forme pour elle-même est beaucoup plus considérable que chez Goya. Si l'influence de ce dernier sur le peintre des *Massacres de Scio* est parfois sensible, c'est surtout dans la vibration de la vie. Nous savons que, du moins à cet égard, Delacroix ne

cachait point son admiration ; il a écrit, dans une lettre envoyée au cours d'un voyage en Espagne : « Ç'a été une des sensations de plaisir les plus vives que celle de me trouver, sortant de France, transporté, sans avoir touché terre ailleurs, dans ce pays pittoresque, de voir leurs maisons, ces manteaux que portent les plus grands gueux et jusqu'aux enfants des mendiants. Tout Goya palpitait autour de moi. »

Chez Manet l'influence de Goya est déjà plus directe. Elle est même tout à fait directe dans certains tableaux comme l'*Exécution de Maximilien*. Mais il faut cependant noter, comme le remarque fort bien M. Théodore Duret, que Manet est allé pour la première fois à Madrid en 1865, et que l'*Exécution de Maximilien* date de 1867. La plupart des meilleures œuvres de Manet sont antérieures à cette époque, alors qu'il ne pouvait guère connaître Goya. Si, d'ailleurs, faisant exception pour l'*Exécution de Maximilien*, on compare les techniques respectives des deux peintres, il est facile de voir combien elles sont opposées : Manet, en cela tout à fait différent des maîtres de l'impressionnisme qui l'ont suivi, peignant, à peu près comme Franz Hals, par la juxtaposition franche des tons posés en à-plats ; Goya, pendant la meilleure partie de sa carrière, enveloppant, au contraire, à la manière de Prud'hon, et allant, par la décomposition subtile de la lumière, jusqu'à perdre la solidité des dessous.

Mais, malgré tout, si l'on veut prendre le terme vague d'impressionnisme dans son sens général, on peut dire

que Goya en a été le grand précurseur. S'écartant de l'objectivisme abstrait, il est le premier qui ait osé fixer directement des sensations sur la toile. Il a compris d'instinct tout ce qu'il y a d'arbitraire et d'illogique à vouloir interpréter l'éclairage et le mouvement comme on interprète la forme immuable. En les suggérant par la déformation et les sacrifices au lieu de s'efforcer vainement de les copier, il a singulièrement dépassé les efforts de ses devanciers.

Certes, l'art espagnol a compté de plus grands peintres que Goya ; mais aucun n'était parvenu à évoquer ainsi la vie dans son instabilité. Avant lui, d'autres sans doute avaient été des psychologues ; personne n'avait fait ainsi de la psychologie en action, et cette faculté mystérieuse qui, chez Goya, est la forme la plus caractéristique de son génie, est particulièrement sensible dans l'interprétation des foules.

En définitive, l'importance du rôle de Goya ne provient pas de sa technique qui, très simple au demeurant, est à peu près celle des maîtres de la Renaissance et du XVII[e] siècle. Elle ne provient pas non plus précisément de son immense imagination créatrice qui pourtant a rarement été dépassée. Ce qui fait de lui, comme de Daumier, une figure inoubliable dans toute l'histoire de la peinture, c'est cette immixtion directe de la vie dans l'art, au point de ne plus pouvoir distinguer où finit l'une et où commence l'autre; c'est le sentiment, physique pour ainsi dire, de la vibration qu'il a apporté dans la peinture moderne. Ce sentiment de la vibration atmos-

phérique et de la vibration humaine, nous le retrouverons, à travers d'autres procédés, dans les œuvres d'un Pissaro, d'un Raffaëlli, d'un Sisley, d'un Caillebotte, d'un Renoir, d'un Claude Monet.

En cela, Goya a été plus qu'un grand peintre ; il a été l'initiateur d'une nouvelle forme de la sensibilité. Personne mieux que lui ne justifie cet aphorisme qu'énonçait un jour Carrière : « On ne peint pas seulement avec son cerveau et son œil ; on peint avec tous ses sens. »

TABLE DES PLANCHES

TABLE DES MATIÈRES

DEUXIÈME PARTIE

L'ŒUVRE

Chapitre III. — **Les Portraits.**

Chapitre IV. — **Les gravures.**

ÉVREUX, IMPRIMERIE CH. HÉRISSEY



